سلسلة الرعاية الثقافية للطفل

مدخل الى
مسرح الطفل

دكتور
طارق جمال الدين عطية
مدرس بقسم المسرح
كلية الآداب

دكتور
محمد السيد حلاوة
مدرس بقسم العلوم الأساسية
كلية رياض الأطفال

جامعة الإسكندرية





Designed by A. Am

مدخل الى:

مسرح الطفل

دكتور

طارق جمال الدين عطية

مدرس بقسم المسرح

كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

دكتور

محمد السيد حلاوة

مدرس بقسم العلوم الأساسية

كلية رياض الأطفال - جامعة الإسكندرية

٢٠٠٤

الناشر

مؤسسة حورس الدولية - إسكندرية

الناشـــــر :

مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع

١٤٤ ش طيبة ـ سبورتنج ـ الإسكندرية.

ت/ فاكس : ٠٣/٥٩٢٢١٧١ ـ ٠٣/٥٩٣٠٥٩٨.

مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع

٧ ش علاء حسين الظاهر ـ القاهرة.

ت / فاكس : ٠٢/٧٨٦٧١٩٨ - ٠٢/٦٨٢٦٧٤٦

٢٠٠٤

اسم المؤلف :د . محمد السيد حلاوة

اسم الكتاب : مدخل الى مسرح الطفل

كمبيوتر جرافيك : أحمد أمين.

مدير النشر: مصطفى غنيم

رقم الإيداع :

الترقيم الدولى :

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ أقرأ باسم ربك الذي خلق (١) خلق
الإنسان من علق (٢) اقرأ وربك الأكرم
(٣) الذي علم بالقلم (٤) علم الإنسان ما
لم يعلم ﴾

صدق الله العظيم

﴿ سورة العلق ﴾

مقدمة الكتاب

....

مسرح الأطفال وسيط آخر من وسائط نقل الثقافة والأدب إلى الأطفال، فالمسرح مثله مثل معظم الوسائط الأخرى لأدب الأطفال يحرك مشاعر الطفل وذهنه وعقله، فهو يضع المرايا أمام الأطفال ليروا من خلالها واقعهم ويدفعهم إلى أن يدركوا أن لهم دورا في تغيير ذلك الواقع ويقودهم إلى التفكير واحترام المثل النبيلة والالتزام بها وازدراء المفاهيم البالية، وتوسيع مداركهم وتهذيب وجدانهم وإرهاف إحساساتهم وعواطفهم وإيقاظ شعورهم وإمتاعهم.

وترجع نشأة مسرح الطفل إلى أصول فرعونية وذلك من خلال ما يعرف بـ "مسرح الدمى" حيث عثر على بعض الدمى في مقابر بعض أطفال الفراعنة، كما أشارت بعض الرسوم المنقوشة على الآثار الفرعونية إلى حكايات وتمثيليات حركية موجهة للصغار.

ويستخدم مصطلح "دراما" " Drama " كمرادف لمصطلح مسرح "Theatre" حيث تشتق دراما من الفعل اليوناني " Drao " ويعني "أنا أفعل". ويقصد بدراما الطفل تلك الخبرة المسرحية المقصودة المقدمة للطفل من خلال عمل مسرحي، يوظف فيه تكنيك وأساسيات المسرح، دون الاستغراق في الأدب الدرامي بهدف تهيئة الأطفال لـ "دراما الشباب".

وحيث أن المسرحية تعد من أقرب الأشكال الأدبية لنفس الأطفال، لذا يجب مراعاة مجموعة من الاعتبارات عند اختيار المسرحية كوسيط تربوي

لتنمية سلوك الطفل وغرس القيم لديه، وتتمثل أهم تلك الاعتبارات في مراعاة خصائص المرحلة العمرية للطفل.

وهناك أشكال عديدة لمسرحيات الأطفال تقدم من خلال المسرح البشري أو من خلال مسرح العرائس.

وتمثل عناصر العرض المسرحي أهمية كبرى في جذب انتباه الأطفال نحو المسرحية وجعلها عنصراً مشوقاً ووسيلة للتربية.

ويُعد هذا الكتاب محاولة علمية متواضعة لعرض أساسيات مسرح الطفل من وجهتي النظر التربوية والمسرحية من خلال فصوله الخمس الأساسية. والتي قام الدكتور/ محمد حلاوة بإعداد الفصلين الأول والثاني منها، بينما قام الدكتور/ طارق جمال الدين بإعداد الفصول الثلاث من الثالث إلى الخامس.

وإننا إذ نقدم للقارئ المثقف والطالب المتخصص هذا الكتاب، لا ندعي الكمال- فالكمال لله وحده- وما هي إلا خطوة على الطريق ندعو الله أن نكون قد وفقنا فيه.

وختاماً لا يسعنا إلا تقديم الشكر والعرفان بالجميل لكل من اهتدينا بعلمه وثقافته وكل من شجعنا على هذا العمل العلمي المتواضع.

والله المستعان

د. طارق جمال الدين عطية.

د. محمد السيد حلاوة.

الإسكندرية في: أبريل ٢٠٠٢

الفصل الأول

أساسيات في مسرح الطفل

- مقدمة.

- أولاً: مفهوم مسرح الطفل وتطور نشأته.

- ثانياً: أهمية مسرح الطفل وأهدافه.

- ثالثاً: مداخل دراسة مسرح الطفل.

- رابعاً: أشكال وأنواع مسرح الطفل.

مقدمة:

المسرحيات فن من الفنون الأدبية التي عرفها الأدب العربي في العصر الحديث والمسرحية هي الصورة اللغوية التي تأخذ شكلها النهائي حيث تؤدى على المسرح، لكي يتلقاها الجمهور، سواء أكان هذا الجمهور من الكبار أم من الصغار.

والأصل في المسرح هو التمثيل حيث تعتمد المسرحية على أشخاص يتحركون هنا وهناك، وأحاديث وحوار يتبادلونه، ويعبر كل منهم من خلال الحوار عن موقفه، أو عن رأيه، أو شعوره نحو الآخرين أو نحو موضوع معين، أو قضية مطروحة، ومن هنا قضت الضرورة بعرض ذلك على المسرح، حتى تأخذ المسرحية صورتها الطبيعية الكاملة.

ومشاهدة الممثلين على المسرح وهم يؤدون أدوارهم الخاصة، من شأنه أن يجسم المسرحية أمام المشاهدين تجسيما حيا، يجعلهم أكثر اندماجا (فيما يجري فيها من أحداث) وأكثر ارتباطا بالأشخاص، وأقوى إحساسا بمشاعرهم وأفكارهم، وأوضح فهما لسلوكهم ودوافعهم الخاصة. وعلى الرغم من أن النص المسرحي هو الأساس إلا أن العمل المسرحي لا يكتمل حين يؤدي على المسرح أمام جمهور المشاهدين، وعلى هذا يمكن أن تعرف المسرحية بأنها: "قصة حوارية تمثل، وتصاحبها مناظر ومؤثرات مختلفة، ويراعي فيها جانب التأليف المسرحي، وجانب التمثيل الذي يجسم المسرحية أمام المشاهدين تجسيما حيا. وقد نقرأ المسرحية مطبوعة في كتاب دون أن نشاهدها ممثلة على المسرح فتتحول إلى ما تشبه القصة، ولكنها مع ذلك تظل محتفظة بمقوماتها الخاصة.

ومسرح الطفل يهتم إلى جانب النشاط التمثيلي للأفراد سواء أكانوا صغاراً أو كباراً بمسرح العرائس وأشكاله المتعددة، وهذا بخلاف المسرح الغنائي، والمسرح التربوي.[1]

وترجع نشأة مسرح الطفل إلى أصول فرعونية، وذلك من خلال ما يُعرف بمسرح الدمى، حيث عثر على بعض الدمى في مقابر بعض أطفال الفراعنة. كما أشارت بعض الرسوم المنقوشة على الآثار الفرعونية إلى حكايات وتمثيليات حركية موجهة للصغار.

وكان المسرح المصري القديم يجذب الأطفال، فكانوا يشاهدون المسرحيات أو الاحتفاليات التي تقام في المعبد أو مراكب النيل وقد ثبت أن أول مسرح للعرائس ولد في مصر على ضفاف النيل وذلك من نحو أربعة آلاف عام.

ويبدو أن مسرح "الدمى" كان معروفاً في العالم القديم، وقد تحدث "أرسطو" في بعض مؤلفاته عن نوع من "الدمى" التي تتحرك تلقائياً، كما أشار "هوراس" إلى "دمى" خشبية تتحرك بشد الخيوط.

وقد عرفت أوروبا مسرح الطفل منذ القرن الثامن عشر، ويعد العرض المسرحي الذي قدمته مدام "ستيفاني دي جبلينيس" عام ١٧٨٤ في باريس أول عرض مسرحي قُدم للأطفال، حتى أن بعض الباحثين يؤرخون بهذا العرض

---

[1] هدى محمد قناوي، أدب الأطفال، مركز التنمية البشرية والمعلومات، ط١، ١٩٩٠، ص١٩٥ .

لبداية مسرح الطفل. غير أن البداية أو النشأة الحقيقية- في تقديرنـــا- لمســرح الطفل تعود إلى القرن التاسع عشــر، وترتبــط ارتباطــا وثيقــا بالمحــاولات المسرحية الرائدة للأديب "هانز كرستيان أندرسن" ١٨٠٥-١٨٧٥م الذي يعد في طليعة من كتبوا مسرحيات للأطفال، وينظر إليه باعتباره الرائد الحقيقي لمســرح الطفل، وقد حازت أقاصيصه ومسرحياته على شهرة واسعة وترجمت إلى لغـات عدة، ومنها (الحورية الصغيرة- عقلــة الإصبــع- البطــة الدميــة- ملابــس الإمبراطور) ومن أشهر مسرحياته (الحذاء الأحمر) التي أعدها للمسرح الكـاتب الأمريكي "هانز جوزيف شميت" وترجمت إلى العربيــة، وعرضــت مســرحيا للأطفال، وأصبح هذا العمل اول مسرحية في ثلاثة فصول لمسرح الأطفال فــي العالم العربي.[١]

[١] فوزي عيسى، أدب الأطفال، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٩٨، ص ص٩١، ٩٢.

أولاً: مفهوم مسرح الطفل وتطور نشأته:

مسرح الطفل وسيط آخر من وسائط نقل الثقافة والأدب إلى الأطفال. والمسرح مثله مثل معظم الوسائل الأخرى لأدب الأطفال يحرك مشاعر الطفل وذهنه وعقله، ويغذي الأطفال فنياً وأدبياً ووجدانياً والأطفال باعتبارهم- جمهوراً- يشكلون بُعداً أساسياً من أبعاد العمل الدرامي (المسرحي) الذي يستند إلى الممثل والمخرج- إذا استثنينا من حيث حل محله المخرج- لذا يؤلف مسرح الأطفال علاقة متسقة بين الأبعاد الثلاثة: "المخرج، الممثل، وجمهور الأطفال" وحيث أن الأطفال يغلب على حياتهم الطابع الاندماجي، فإن المسرح بخصائصه التمثيلية يساعدهم على هذا الاندماج، حيث يريهم الحوادث أمامهم، في أماكنهم، بأشخاصها بالإضافة إلى مناظره وديكوراته وإضاءته الساحرة التي تتعاون جميعاً على نقل الطفل إلى العالم الذي يسعده أن يراه.

وتتوفر في مسرح الأطفال عدة عوامل تجعله وسيطاً مؤثراً فيهم، مثل الإيهام المسرحي، وخيال الأطفال، ومواقفهم الانفعالية، وكذلك اندماجهم وتعاطفهم.[(١)]

وقد أطلق لفظ المسرح على "صالة أو حجرة مجهزة بمقاعد متدرجة الارتفاع صفوفاً للمحاضرات والعروض العلمية، وعلى حجرة العمليات في المستشفى، فضلاً عن مواقع العمليات أو الوقائع التاريخية الهامة، وعلى ضرب من الكلام أو المظهر المتعرض للتأثير والظهور المتكلف غير الطبيعي.

---

(١) مفتاح دياب، مقدمة في ثقافة وأدب الطفل، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٥، ص١٠٢.

ويذكر الدكتور "عطية العقاد" عن الدكتور "إبراهيم حمادة" أن اليونانيين فرقوا بين دراما (يفعل) وبين تياترو (رؤية).

بيد أن "عطية العقاد" يأخذ إلى جانب هذه التفرقة وجهة النظر الطليعية التي تثقل النص الدرامي بالتفاصيل والإشارات الإخراجية لكبح جماح المخرجين والممثلين الذين يتحللون من النص، مما أوجد نصين: منطوق وثانوي.[١]

وكما أن للعمل الإذاعي حدوده وإمكانياته، فإن للمسرح أيضاً حدوداً وإمكانيات، وكذلك فإن للممثلين قدراتهم وطاقاتهم، وللجمهور أيضاً رغباته واحتياجاته.

وهذه الأشياء كلها يجب أن تدخل في اعتبارات الكتابة للمسرح. ومن هنا فإن حاجة الكاتب المسرحي لمعرفة كل ما يحيط بالمسرح من أسرار وحيل ووسائل فنية في تقديم الأعمال المسرحية تكون ضرورية جداً.

وقد يستدعي هذا بدوره من الكاتب أن يحيا وراء الكواليس وسط المناظر والديكورات والممثلين والممثلات والعمال والفنيين، ويكون خبرات عملية عما يمكن وما لا يمكن، وعما تتيحه تركيبات المناظر وعمليات المكياج والمؤثرات الضوئية وما إلى ذلك من إمكانيات مختلفة تضفي على عمل الكاتب المسرحي

---

[١] عبد الحكيم عبد السلام العبد، دراسات وشجون في المسرح والفنون، المؤلف، ١٩٩٨، ص١٩، ٢٠.

الرونق والبهاء. وتكسب العمل أبعادا جديدة تؤثر تأثيرا قويا في جمهور المسرح من الأطفال:[1]

ولقد كان أول ظهور لمسرح الأطفال في فرنسا عام ١٩٨٤م، حيث تم تقديم تمثيلية للأطفال في حديقة "الدوق شارتر بالقرب من باريس، ولقد كان الحضور فيها من الكبار يفوق عدد الأطفال.

وبعد هذه التمثيلية تم عرض مسرحية "المسافر" وقد قام بتمثيل الأدوار فيها أبناء "الدوق شارتر"، ثم عرضت مسرحية "عاقبة الفضول" التي ركزت على تقديم المواعظ الأخلاقية. ولكن هذا لا يعني أن هذه المسرحيات الثلاث التي كانت قد شكلت أول ظهور لمسرح الأطفال في فرنسا، وأنها تمثل مسرحيات الأطفال بكل معنى الكلمة، فقد كانت تتصف بأنها طويلة، وحوارها صعب، وأسلوب الوعظ الأخلاقي كان مباشرا، لكن الأطفال أعجبهم جانب التمثيل والحركات التي صاحبت التمثيل.

أما مؤلفة هذه المسرحيات الثلاث فهي "دي جنيليس" التي اشتهرت بمعرفتها التمثيليات والموسيقى، وبنظرياتها التعليمية، وكانت ترى أن الدراما هي من أفضل الوسائل لتعليم الأطفال الأخلاق. وفي عام ١٧٨٠م تم نشر أربعة مجلدات بعنوان "مسرح التعليم" مثل "هاجر في الصحراء"، "الطفل المدلل"، "الأصدقاء المزيفون". وقد حظي هذا الكتاب بإعجاب كبير، وتمت ترجمته إلى عدة لغات.

---

[1] مفتاح دياب، مرجع سابق، ص١٠٣.

وكانت قد تأثرت "دي جينيليس" بآراء "جان جاك روسو" الفلسفية، ونظرياته التعليمية في كتابيه "إميل" و"بحث في التعليم". وكانت تهدف من وراء مسرحها التعليمي إلى الفائدة التي يحصل عليها الأطفال من خلال ممارستهم للتمثيل.

ولقد سبق فرنسا في مجال مسرح الأطفال الصينيون، الذين اشتهروا برقصاتهم بالسيوف واحتفالات الأعياد الدينية، التي تعتبر من طلائع الفن الدرامي. حيث ظهر عندهم أيضا مسرح خيال الظل، وكذلك مسرح العرائس الذي نشأ في "جاوا" حيث كان يقوم بتحريك العرائس في البداية الأب في الأسرة، والجمهور المشاهد هم من أفراد أسرته نفسها، إلا أنه تطور إلى فن يقوم بالإشراف عليه فنانون محترفون.

ويرى بعض الباحثين في مجال فنون مسارح الأطفال أن الهنود لعبوا دورا هاما في إظهار مسرح العرائس، حيث صنعوا عرائس ناطقة أمام الممثلين على خشبة المسرح.

وأما قدماء اليابانيين، فقد استخدموا مسرح العرائس وسيلة للتسلية، وكان يقتصر العرض على جمهور الكبار فقط. وكان يصاحب العرض أنغام موسيقية، أو دراما شعرية.

وفي اليونان لعبت دراما الطفل دورا رئيسيا في عصر سمي بعصر الدراما، حيث كان الأطفال يشتركون في المواكب الدينية التي تؤدي بطابع درامي، كما أن الجمهور المشاهد كان معظمه من الأطفال إلى جانب المشاهدين الكبار.

وأما الرومان، فقد كان يتميز مسرح الأطفال بالمناظر الجميلة التي يحبها الأطفال ويقبلون عليها بشغف، وشأن الرومان في هذا المجال شأن غيرهم من الأمم التي عرفت المسرح، حيث كان يركز على الاحتفالات الدينية بالإضافة إلى الرقص والغناء، والحركات البهلوانية، لكن ذلك كله كان يؤدي بطابع درامي. وتطورت هذه الاحتفالات الدينية القديمة إلى احتفالات بمناسبات أخرى مثل عيد الربيع، ورقصة السيف التي كانت تصاحب هذه الاحتفالات.

وفي إنجلترا وفي القرنين الرابع عشر والخامس عشر الميلاديين، تطورت هذه الاحتفالات والرقصات إلى رقصة تعبيرية يصور فيها الراقصون أبطالا من الأساطير إلى جانب تأدية بعض الحركات المضحكة. ثم أضيف الحوار إلى هذه الرقصات وتطورت مسرحيات شعبية، إلى أن أخذت الطابع الدرامي المميز الذي استهوى الأطفال والكبار على حد سواء.

وبعد ذلك أخذت في الظهور مسرحيات "الخوارق والموعظة" وكانت تركز على دروس دينية ذات تراكيب درامية، وهي في واقعها قصص دينية، تحث على الفضائل وترك الرذائل.

وفي الأعياد كانت تجوب أنحاء المدن الأوروبية عربات تتوقف في أماكن معينة لعرض أحد المناظر التاريخية، وكان الأطفال يقومون بدور الشباب فيها.

وفي العصر الدرامي الأول في إنجلترا، كان الأطفال يقومون بأدوار رئيسية في المسرحيات، وإن كان في البداية يعملون كهواة، يأتون من المدارس. وقد كان اهتمام المدارس كبيرا في المسرحيات، حيث كان يقوم مدراء تلك المدارس بتأليف المسرحيات مثل مسرحية "رالف دويستير".

وفي عام ١٥٦٦م مثل طلاب إحدى المدارس مسرحية كوميدية بعنوان "باليمون واركيت". وقدم كذلك طلاب مدرسة "سانت بول" إحدى مدارس المنشدين آنذاك، عدة عروض مسرحية حتى أن المدرسة الحقت فيما بعد مسرحا صغيرا بها، وأنشأت دارا للتمثيل.

وفي أوائل القرن الثاني عشر قدمت في إنجلترا عروض درامية ترويحية باسم "بانتوميم" اشتملت على أغاني ورقصات وفكاهات وبعض الحركات البهلوانية والعروض التمثيلية، وكانت موضوعاتها مرتبطة بالحكايات الخيالية والشعبية القديمة مثل "سندريلا" و"أطفال في الغابة.

في إيطاليا: فقد كان مسرح الدمى من أهم مصادر التسلية لأطفالها، وقد كانت تقدم عروض هذا المسرح في الهواء الطلق وتسمى "الأراجوز".. وقد ظهرت عندهم شخصية "بانش" الذي ظل شخصية عجيبة في مسرحيات الأطفال التي قدمت لهم في تلك الفترة ولعدة قرون.

في ألمانيا: عرفت الدراما في القرون الوسطى، على شكل مسرحيات الخوارق، والدراما الشعبية التي كانت جزءا من اهتمام الشعب الألماني على مستوى الكبار والأطفال. كذلك عرفت ألمانيا في حينها ازدهارها ملموسا لدراما الهواة، وقد كتب "هانز ساش" مسرحيات عديدة.

وفي القرن السادس عشر الميلادي ظهرت في ألمانيا المسرحيات التهريجية، والتي كانت تدور حول شخصية فكاهية عرفت باسم "هانزوست".

في الدانمارك: فقد أولت المسرح اهتماما بالغا خاصة وأنها موطن كاتب الأطفال القصصي المشهور "هانز اندرسون". حيث كانت تقدم فيها مسرحيات

للأطفال من خلال الاحتفالات وفي الأعياد على مسارح في الهواء الطلق. ثم أنشئ مسرح مدرسي، في معظم البلدان الدانماركية.

في روسيا: فقد بدا واضحا الاهتمام بمسرح ودراما الأطفال، وذلك من خلال المهرجانات والرقص الدرامي، ومسرح العرائس. ففي عام ١٩١٨ تم إنشاء مسرح للأطفال تحول فيما بعد إلى معهد تمثيل يدرس فن التمثيل. ثم تكونت في هذا المسرح فرقة من الممثلين المحترفين بالإضافة إلى الفنيين العاملين في مسرح الأطفال. ويرى الأخصائيون في شئون الأطفال عندهم بأن المسرح وسيلة تعليمية هامة بالإضافة إلى كونه وسيلة الإمتاع والتوجيه.

في أمريكا: كان أول من اهتم بدراما الطفل في أمريكا هي المؤسسات الاجتماعية حيث تم تأسيس أول مسرح للأطفال فيها في عام ١٩٠٣م وسمى بالمسرح التعليمي للأطفال. وقد تم عرض عدة مسرحيات فيه منها "الأمير والفقير" و"الأميرة الصغيرة"، وكان الإنتاج في هذا المسرح يساير الخطة التعليمية في أمريكا. وبعد ذلك تم إنشاء رابطة الدراما حيث قدمت عدة مسرحيات في التاريخ، وفي النواحي الترفيهية والاجتماعية.

وفي عام ١٩٢٣م انشئت جمعية للناشئين حيث قدمت أول مسرحية للأطفال، وهي المسرحية المشهورة "أليس في بلاد العجائب". وفي عام ١٩٢٥ تم إنشاء مسرح للأطفال في مدرسة اللغات بجامعة "نور ثويسترن" وهو الأول من نوعه من المسارح المدرسية. والذي عرف فيما بعد بأسم مسرح "إيفانستون للأطفال"، ثم أنشأت بعض الكليات والمدارس مسارح مختلفة للأطفال.

وفي عام ١٩٣٢ بدأت إدارة البلديات في المدن الرئيسية تهتم بإنشاء مسارح ثابتة تعني بمسرحيات الأطفال، ثم أخذت فيما بعد تظهر المسارح الأهلية التي أنشأت فرقا أهلية للتمثيل.

وفي عام ١٩٤٧ ظهر مسرح الأطفال العالمي الذي عني بتقديم مسرحيات الأطفال في مختلف أنحاء أمريكا، ثم ظهر الاهتمام بالمسارح عندما أصبحت مادة مسرحية الأطفال والدراما الخلاقة تدخل إلى المناهج الدراسية في العديد من الجامعات والكليات الأمريكية.[1]

أما على الصعيد العربي، فإن حركة مسرح الأطفال قد تأخرت عن الركب العالمي، ففي جمهورية الجزائر، وفي مدينة وهران بدأ المسرح الإقليمي في تخصيص قسم لمسرح الأطفال، وهو قد بدأ حديثا، لكنه يسير الآن سريعا، بشكل جيد منضبط ويتوازى معه دراسات على أساس من الاستفسارات والفحوص والتجارب، للوقوف على مدى وعي الطفل بالحالة الاجتماعية والسياسية لبلاده، وفي البلاد الأخرى، محاولات استكشاف جمهور للمستقبل تكون نواته هؤلاء الأطفال.

وفي العراق، تدار حركة نشطة للمسرح بعامة، إذ أنشأت الحكومة العراقية أول مسرح قومي في بغداد، على نفس النظام المسرحي الذي أنشأه في مصر رائد المسرح المصري الأستاذ "زكي طليمات" عام ١٩٣٦، ومن عباءة المسرح القومي العراقي، خرج إلى حيز الوجود المسرح المدرسي، وهو يماثل

---

(١) عبد الفتاح أبو معال، في مسرح الأطفال، دار الشروق للنشر والتوزيع- عمان- الأردن، ط١، ١٩٨٤، ص ص ١١-١٤.

إلى حد كبير المسرح المصري المدرسي، مترسما خطوطه وخطواته. وقد كان للفنانين المصريين الأكاديميين، الفضل الكبير في إقامة هذا المسرح، وكان أساسا لبناء الحركة المسرحية العراقية الناهضة.

ولأن حركة مسرح الطفل، مسألة جديدة على الساحة العالمية، فإنها لم تحظ بالاهتمام اللائق بها في مصر إلا منذ عهد قريب، وقد تكون هنا أو هناك بعض الإرهاصات، قد أدت إلى مخاض في حركة المسرح العام، تولدت من بعده حركة مسرح الطفل، خاصة ذلك المسرح البعيد عن المدرسة.

ويمكن القول أن مسرح الطفل في بلادنا، قد كانت نشأته الأولى في رحاب المدرسة، على يد رائد المسرح المصري والعربي "زكي طليمات"، عندما وافقت وزارة المعارف العمومية في نهاية عام ١٩٣٦، على إنشاء فرق تمثيلية بالمدارس الثانوية، وزودت الوزارة- حسب مشورة الأستاذ زكي طليمات"- هذه المدارس بكل ما تحتاجه حركة المسرح بها، من إمكانات متاحة آنذاك.

على أن مسرح الطفل بشخصيته المحددة والتي يعرف بها حاليا قد مر تكوينه بمرحلتين:

أولهما: بدأت في يوليو ١٩٦٤ تحت رعاية ما كان يعرف وقتها باسم وزارة الإرشاد القومي، وكانت له شعبتان، إحداهما في الإسكندرية والأخرى في القاهرة، ثم انتقلت تبعيتها إلى "هيئة الإذاعة والتليفزيون" في أواخر الستينات، بعد فترة توقف طوال عامي ١٩٦٧، ١٩٦٨ لظروف الحرب آنذاك،

ثم عاد مسرح الطفل يستأنف نشاطه من جديد في فبراير ١٩٦٩ تحت الإشراف الفعلي لوزارة الثقافة.

وأما المرحلة الثانية التالية، فقد بدأت تحت إشراف "الثقافة الجماهيريـــة" في عام ١٩٦٣، ومنذ هذا التاريخ، وجد مسرح الطفل في مصر أرضا خصبـــة نمت فيها بذوره، وأينعت شجراته، وفتحت زهوره، ثم بفضل الاهتمام الملحـــوظ والجاد بهذا النوع من فنون الأطفال، على جميع المستويات، رســمية كــانت أو شعبية، ويسهم الفنيون والفنانون، ويبذل رواد مسرح الطفل مؤلفيـــن كــانوا أم مخرجين، ويبذل الجميع قصارى جهودهم، ليقدم للطفل المصري خلاصة فكـــر، وزبدة افكار، وعظيم نتاج، على مائدة شهية، فوق خشبة المسرح، لتنشئة الطفـل المصري على أساس قويم، في إطار من السعادة، وهو إذ يبلغ بعد ذلـــك مبلـــغ الرجال، يشعر أن أجيالا سبقته، قد قدمت أقصى ما استطاعت، ليتسلم الرايـــة، ويتقدم الموكب، ويواصل المسيرة حضاريا وتاريخيا وفكريـــا، ليضـــع مصـــر موضعها اللائق والأمثل على خريطة العالم.[1]

---

[1] محمد بشير صفار، مسرح الطفل- سلسلة تبسيط العلوم والفنون، دار الفنـــون العلميـــة، اسكندرية، ١٩٩٣، ص ص ٥٠-٥١.

ثانيا: أهمية مسرح الطفل وأهدافه:

يعتبر المسرح أحد الوسائل التعليمية والتربوية الذي يدخل في نطاق التربية الجمالية والتربية الخلقية فضلا عن مساهمته في التنمية العقلية إلى جانب اهتمامه بالتعليم الفني للنشء منذ مراحل تكوينهم الأولي داخل وخارج المدرسة.

وفي كثير من الدول المتقدمة نجد أنه قد تم استحداث وظائف وأنواع متعددة لفن المسرح للصغار وللكبار على السواء مثل الأوبرا والباليه والمسرح الاستعراضي.. الخ.

كما أن المسرح المتخصص للعمل مع الأطفال في المجال التعليمي بصفة خاصة وفي المجال التربوي بصفة عامة. وقد يعتمد مسرح الطفل اعتمادا ذاتيا على الأطفال أنفسهم عندما يكون وسيلة لتعليمهم بعض النواحي الثقافية والتربوية، كما أن مسرح الطفل قد يعتمد على الكبار عندما يقوم الكبار بتوجيه الصغار عن طريق المسرح.

كما أن النشء والأطفال يحضرون أحيانا المسرحيات الموجهة للكبار أنفسهم ويتأثرون بها.

ويتم التأثر بالمسرح ليس فقط من خلال الذهاب إليه، بل عن طريق الإذاعة والتليفزيون أو السينما عندما تساهم هذه الوسائل الإعلامية في نقل الأعمال المسرحية. وعموما نجد حاليا أن كثيرا مر الدول المتقدمة تهتم بتربية النشء عن طريق المسرح وابتكرت إلى جانب مسرح العرانس والسيرك المسرح الموجه للطفل أو ما يسمى "مسرح المشاهد الصغير".

ويهدف هذا المسرح إلى تدعيم المبادئ التربوية المتصلة بالجوانب التعليمية عندما يهتم بمسرحة المناهج التعليمية عندما يقدم البرامج الدراسية مستخدما الفن المسرحي فضلا عن اهتمامه بالنواحي الخلقية والسلوكية والجمالية المتعلقة بالجوانب التربوية بمفهومها العام الشامل.

وتتحدد الفوائد التربوية للمسرح بما تمليه علينا خصائص فن المسرح في حد ذاته من نواح فنية عديدة، حيث يجمع المسرح بين الأدب والشعر والتمثيل والموسيقى.. الخ، وذلك في إطار من الاتصال المباشر بجمهور الحاضرين مع مزيج من المؤثرات الأخرى مثل الإضاءة والصوت والحركة والديكور.

كل هذا يساهم في قرب المشاهد من الحياة الطبيعية مع ملاحظة أن المشاهد يساهم بحضوره للمسرح في تكامل العملية الفنية وفي عملية الخلق الفني.

كما يلاحظ أيضا أن الفنون المتعددة التي يقدمها لنا المسرح توقظ لدى الطفل الإحساس بالمبادئ الفنية الأولية، وتساهم في تنمية وتنشيط عمليات الخلق والإبداع الفني.

وعموما نجد أن قوة الأداء المسرحي ونوع الرواية المسرحية ورهافة حس الفنان المسرحي والعمل الفني الجماعي والديكورات.. الخ كل هذا يرفع من التأثير التربوي والثقافي للعمل الفني المسرحي للكبار والصغار على السواء.

كما يكون التأثير التربوي للمسرح كبيرا، عندما تكون فكرة المسرحية وأساسيات العمل الفني متناسبة مع مستوى النمو العقلي والنفسي والاجتماعي

للأطفال. لذلك يجب العناية الدائمة من قبل الأسرة و اسـ ـ ـــ ـحبـار ـوع المسرحيات التي يشاهدها الأطفال بحيث تساهم في العمليه ـربويه ـي جـانب مساهمتها في تعريف النشء بأنواع الفنون المستخدمة بالمسرح.

ولكي يتسنى للمسرح أن يقوم بتربية النواحي الجمالية: يجب الحرص على تعليم الأطفال كيفية تفهم الفنون المتعددة التي يتكون منها المسرح، كما يجب العمل على تأهيلهم لكي يستطيعوا فهم وتذوق العمل الفني والإحساس به فضلا عن الاستجابة والتفاعل مع العمل الفني المسرحي وبذلك يمكن للأطفال فهم العمل المسرحي بسهولة، وأن يتكون لديهم تصور واضح لطبيعة المسرح، وعن القوانين التي تحكم العمل الفني وارتباط كل ذلك بالواقع الذي نعيش فيه. وفي هذا الصدد يجب أن نعاون الطفل على اكتساب وتجميع الخبرات الفنية وتنمية الإحساس الفني، وذلك بالوسائل الفنية المتصلة بفنون المسرح، والقريبة من الطفل في ضوء المرحلة السنية التي يمر بها.

لذلك يجب على القيادات التربوية أن تعمل على تربية الخصائص التي تساهم في الفهم والتقبل والإحساس بكل ما هو جميل في الحياة بصفة عامة وفي الفن بصفة خاصة، ومعاونة الطفل على السعي لتحقيق الجمال في حياته اليومية، والمشكلة تقع عندما يتم تشكيل ونمو شخصية الطفل دون فهم للغة والفن، الأمر الذي يجعله ينظر إلى الفن كنوع من أنواع التسليه. أو كموضوع غريب عنه أو كأمر لا رجاء منه.

ومن أهم أغراض التربية الجمالية للنشء، هو تعليمهم كيفية تفهم لغة الفن بصفة عامة، وتفهم كل نوع من أنواع الفنون على حدة، بما في ذلك المسرح.

ويرى بعض قادة التربيه الاكتفاء بتنميه القدرات الخلاقة لـدى الأطفال وتربية الإحساس بالفن وحب المسرح، لكن الدراسات التربوية المتخصصة تشير إلى أن هذا ليس كافيا، لأن التعرف على المسرح دون الاستعداد بتصور دقيق لطبيعة الفنون التي يتكون منها المسرح، يعمل على تكوين وجهة نظر سطحية لا تعاون الفرد على تفهم الجوانب الجمالية في فن المسرح.

وتحاول المدرسة كجهاز من أجهزة التنشئة التربوية التي تعمل جاهدة إلى جانب مهمتها التعليمية في شكلها المباشر، أن تسعى إلى تحقيق التربية الشاملة للنشء منذ المراحل السنية الأولى بالمفهوم الواسع للتربية بجوانبها المختلفة من النواحي العقلية والبدنية والصحية والوجدانية والاجتماعية.. الخ

ومن الواجب أن تكون المهمة الأساسية للمدرسة ليس في تدريس تفاصيل أنواع الفنون مثل المسرح، لكن مهمة المدرسة تتركز في تربية الأطفال على تفهم مبادئ الفن، والقوانين التي تحكم انعكاساته على الواقع ولكي يتم التصور السليم لقوانين انعكاس الفن على الواقع، يجب تعليم النشء القدرة على معايشة حقائق الحياة في الواقع، ثم ملاحظة مدى تصوير هذا الواقع في إطار العمل الفني (سواء كان هذا العمل الفني مسرحيا أم غيره من أنواع الفنون).

كما يجب تعود الأطفال على النظر إلى الأحداث على المسرح. ليس كأحداث عادية، بل كظواهر واقعية مقدمة في إطار المسرح وتم صياغتها فنية.

وإلى جانب ما سبق نجد أن محاولة تعريف التلاميذ على أنواع الفنون المختلفة عن طريق جماعات النشاط خارج المدرسة، مثل جماعة الرسم، والموسيقى والفنون التشكيلية والمسرح.. تساهم في إعطاء التلاميذ فكرة عن جانب واحد من جوانب الفن ولا تساهم في تعريف التلاميذ ببقية الجوانب الفنية. أما الطريق الأصيل لتعليم الفن للتلاميذ داخل المدرسة فيجب أن يكون شاملا حيث يتم فيه التعرف على أنواع الفن الواحد تلو الآخر ثم التعرف على القوانين العامة التي تحكم العمل الفني في أشكاله العديدة.

ويمكن بعد ذلك الخروج من القوانين العامة للفنون للتعرف على تفاصيل كل فن على حدة.[١]

والمسرح مظهر حضاري يرتبط بتقدم الأمم ورقيها، وهو ليس وسيلة ترفيه أو متعة بقدر ما هو أداة تنوير ووسيط هام لنقل الفكر وبث الوعي والنهضة الاجتماعية والسياسية والفكرية.

ولا شك أن مسرح الطفل- بخاصة- يكتسب أهمية مضاعفة لما يضطلع به من دور خطير في تنشئة الطفل وتكوينه وتفجير طاقاته الإبداعية والسلوكية. ولذلك لم يكن " مارك توين Mark Tuin " مبالغا حين ذهب إلى أن مسرح الطفل هو أعظم الاختراعات في القرن العشرين، ووصفه بأنه أقوى معلم للأخلاق، وخير دافع إلى السلوك الطيب اهتدت إليه عبقرية الإنسان لأن دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة أو في المنزل بطريقة مملة، بل بالحركة

---

(١) مسعود عويس، دراسة حول دور مسرح الطفل في التربية المتكاملة للنشء، الحلقة الدراسية حول "مسرح الطفل"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٧-٢٠ ديسمبر ١٩٧٧، ص ص ٣٨-٤١.

المتطورة التي تبعث الحماس. إن كتب الأطفال لا يتعدى تأثيرها العقل، وقلما تصل إليه بعد رحلتها الطويلة الباهتة، ولكن حين تبدأ الدروس رحلتها من مسرح الأطفال، فإنها لا تتوقف في منتصف الطريق بل تمضي إلى غايتها.

وتتعاظم الأهداف والمقاصد التي يؤديها مسرح الأطفال فهو ينظر إليه باعتباره وسيلة تربوية، ولكونه أحد الوسائل التعليمية والتربوية الذي يدخل في نطاق التربية الجمالية والتربية الخلقية فضلا عن مساهمته في التنمية العقلية إلى جانب اهتمامه بالتعليم الفني للنشء منذ مراحل تكوينهم الأولى داخل المدرسة وخارجها.

ولمسرح الطفل دور هام في استثارة خيال الطفل وتنمية مواهبه وقدراته الإبداعية، فالفنون المتعددة التي يقدمها لنا المسرح توقظ لدى الطفل الإحساس بالمبادئ الفنية الأولية، وتساهم في تنمية وتنشيط عمليات الخلق والإبداع الفني.

ويضطلع مسرح الطفل كذلك بدور تثقيفي هام، بل لعله أكثر الوسائط الثقافية تأثيرا، وربما كان اكثر قدرة على التوصيل من اكتساب المقروء، لأن الأطفال ينجذبون بطبيعتهم للمسرح باعتبار أن المسرحية "هي نوع من أنواع اللعب التخيلي" ويجمع المسرح بين اللعب والمتعة الوجدانية وفيه الحوار والحركة والألوان والموسيقى، وفيه الجمال والحقيقة، ولذلك فهو وسيط باهر من وسائط الثقافة.

إن مسرح الطفل يلعب دورا هاما في تكوين شخصية الطفل وإنضاجها، وهو وسيلة من وسائل الاتصال المؤثرة في تكوين اتجاهات الطفل وميوله وقيمه ونمط شخصيته.

وقد فطنت الدول المتقدمة إلى خطورة الدور الذي يؤديه المسرح في تكوين شخصية الطفل وتربيته ولذلك فهي تنظر إلى المسرح باعتباره من أهم وسائل تربية النشء، فابتكرت إلى جانب مسرح العرائس والسيرك، المسرح الموجه للطفل أو ما يسمى (مسرح المشاهد الصغير) ويهدف هذا المسرح إلى تدعيم المبادئ التربوية المتصلة بالجوانب التعليمية، فضلا عن اهتمامه بالنواحي الخلقية والسلوكية والجمالية المتعلقة بالجوانب التربوية بمفهومها العام الشامل.(١)

ومسرح الطفل كعمل فني يتضمن العديد من الوظائف والأهداف تتمثل في:

١- إثارة انبهار الطفل والترفيه عنه:

هذا الانبهار يثير دون شك ذكاء الطفل، وتذوقه للجمال الذي يزكي فيه حب الاستطلاع أو للكشف فضلا عن التوافق الروحي والنفسي.

ومسرح الطفل باعتباره عملا فنيا يهدف إلى المتعة والترفيه أولا ثم تثقيف الطفل ثانيا.

٢- تنمية عادة الانتباه عند الأطفال:

وهي الخطوة الأولى من خطوات التفكير العلمي الذي يقوم على الانتباه والملاحظة وجمع البيانات والتأكد من صحتها وتصنيفها ثم تفسيرها.

---

(١) فوزي عيسى، مرجع سابق، ص ص ٨٩-٩٠.

٣- إكساب وتنمية القيم الخلقية عند الأطفال:

يثير مسرح الأطفال بموضوعاته مشكلات حياتية في تعبير واضح، مع بساطة الموقف ووضوح شخصياته المرسومة، فيستطيع الطفل أن يواجه مشكلاته في حجمها الطبيعي بما توحي له المسرحيات من حلول وأفكار (الخوف من الموت، الخوف من المجهول، القلق والخوف من انفصال الوالدين).

وعادة يلتقي الخير والشر وجها لوجه في مسرح الطفل. ويجسد الخير والشر فيه أشخاص يأتون أفعالا مستمدة من الحياة الواقعية ومن الطبيعة البشرية، هذه الازدواجية تبلور المشكلة الأخلاقية التي ينبغي على الطفل الإنسان أن يكافح من أجلها.

وقد ينتصر الشر على الخير فيها بعض الوقت، ولكن الخير في النهاية هو الذي ينتصر.

وفي مسرح الطفل العقاب أو الخوف من العقاب في المسرحيات له تأثير ضئيل في الوقاية من الجريمة، ولكن إدراك الطفل أن الجريمة لا تفيد مرتكبيها في النهاية هو المفهوم الأكثر فاعلية في النفس البشرية عامة وفي الطفل خاصة.

والواقع أن انتصار الفضيلة على الرذيلة في نهاية المسرحيات لا يؤمن النزعة الأخلاقية في الطفل، ولكن تقمص الطفل لشخصية بطل المسرحية، وتطابقه معه وتخيله أنه يتقاسم معه الكفاح ضد الشرير المغتصب، وأنه يشاركه معاناته أثناء كفاحه ضد العقبات والصعوبات التي يواجهها في طريقة حتى ينتصر الخير على الشر في النهاية هذا التطابق الوجداني التلقائي للطفل مع

البطل بالإضافة إلى الصراعات الداخلية والخارجية التي يعانيها مع بطل المسرحية تطبع في نفسية الطفل المشاهد والمستمع المعنى الأخلاقي الذي تسوقه المسرحية.

وفي مسرح الطفل تتضح شخصيات المسرحيات منذ البداية أما خيرة أو شريرة، فبعض الشخصيات إحداهن تمثل الطيبة والأخرى الطمع والقبح والإهمال والكسل في العمل.

هذا التجاور في النقيضين في أخلاقيات أبطال المسرحية يسمح للطفل أن يدرك بسهولة الفروق في أنماط سلوك الشخصيات. وهذا الأمر لا يستطيع أن يدركه في الحياة الواقعية التي تبدو شخصيات أبطالها أكثر تعقيدا. وحتى يدرك الصغير هذا التناقض على مسرح الحياة، عليه أن ينتظر طويلا لإرساء دعائم شخصيته. وعلى أساس من تطابق الطفل الإيجابي مع أبطال المسرحيات التي تعرض عليه، يستطيع الطفل بالتالي أن يدرك اختلاف الأشخاص عن بعضهم البعض. وعليه أن يقرر بينه وبين نفسه ويحدد اختياره للشخصية التي يرغب أن يكونها على مسرح الحياة.

هذا القرار يرسي دعائم الشخصية التي يبنى عليها الطفل شيئا فشيئا تطور نمو شخصيته.

واختيار الطفل هذا، لا يقوم على مواجهة الخير للشر، أو على أساس الشخصية التي أثارت إعجاب الطفل أو إثارة كرهه، ولكن كلما كانت الشخصية المسرحية طيبة، وواضحة المعالم كلما سهل تطابق الصغير معها وكلما رفض الشخصية الشريرة.

فالطفل عادة لا يسأل نفسه هل يريد أن يكون طيباً أو شريراً؟ ولكنه يتساءل أي هذه الشخصيات أتمنى أن أكونها؟ أي هذه الشخصيات أتمنى أن أتشبه بها؟

والطفل يقرر عندما يسقط ذاته في الشخصية التي يختارها في المسرحية، فإذا كانت طيبة كان الطفل كذلك.

ومن هنا تبرز أهمية مسرح الطفل في إكساب الصغار القيم الخلقية وتنميتها عندهم.

٤- تزويد الأطفال بخبرات جديدة:

من المسلم به أن الفرد صغيراً كان أم كبيراً يعيش حياة ضيقة نسبياً ما لم يمر بخبرات ويخوض عدد من التجارب المثمرة، ويتطلع إلى تجارب جديدة قد يكون تحقيق الكثير منها مستحيلاً، والكثير منا يعيش حياته محصوراً في آفاق محدودة ما لم يوسعها ويثيرها بقراءاته، وأسفاره، ومشاهداته لمسرحيات أو أفلام سينمائية، أو باحتكاكه الفكري مع معارفه وأصدقائه أو ما يقابلهم ويتعامل معهم من البشر في الحياة العادية أو على صفحات الكتب والمجلات.

من هذه الزاوية نجد أن مسرح الطفل وسيلة لإيصال التجارب والخبرات المسارة إلى الأطفال من بنين وبنات، تجارب توسع مداركهم وتجعلهم اكثر قدرة على فهم أنفسهم وذويهم بفضل ما تثير فيهم من التساؤلات التي تزكي فيهم روح البحث والتنقيب والكشف لاستطلاع ما يشكل عليهم فهمه.

وإذا كانت الكتب والمجلات ووسائل الإعلام المختلفة تحقق هذه الغاية بنسب متفاوتة، فإن تجارب الطفل من جهة وتفاعله مع شخصيات المسرحية لا يمكن أن تكون بحال على نفس درجة الحيوية والإثارة التي تبدو عليها إذا عرضت على المسرح عرضا متقنا.

٥- تفريغ شحنات الأطفال الانفعالية:

الواقع أن مسرح الطفل له أهمية سيكولوجية فضلا عن أنه يحقق وظائف كثيرة للصغير: منها

- تنمية قدرة الطفل على تجاوز حدود الواقعية، وعلى أن يذهب إلى ما وراء القيود الاجتماعية التي تفرضها عليه بيئته وواقعه الاجتماعي.

- تنمية قدرته على تحقيق رغباته بطريقة تعويضية.

- تنمية قدرته على تخليص نفسه من الضيق والسخط، والغضب، والضغوط النفسية التي تفرضها بيئته.

- مساعدته على مغالبة الظروف التي تزعجه أو تخذله في حياته الواقعية وقد لوحظ أنه بقدر ما يخبر الطفل إحباطات قوية كثيرة في حياته، يكون انضوائه في اللعب التمثيلي.

ولذا كثيرا ما يأتي الطفل سيئ التكيف بألعاب إيهامية أكثر من الطفل المتكيف.

وفي تقمص الطفل للشخصيات المتنوعة كبارا كانوا أم صغارا أثناء تقمصه لأدوارهم كما تتضح من أنماط سلوكهم واساليبهم المميزة في

الحياة، التي يدركها الطفل عيانيا وينفعل بها وجدانيا، نجد أن في هذا النوع من الألعاب التمثيلية يعكس الطفل نماذج الحياة الإنسانية المحيطة به، وينمي استجاباته لانطباعات انفعالية قوية يتأثر فيها بنماذج من الحياة في الوسط المحيط به.

وتنطوي الألعاب التمثيلية في أصلها إلى الكثير من الخيال عند الأطفال، وفي هذا يكمن المغذى الإبداعي للمسرح.

وقدّ أكدت نتائج دراسات (تورانس) ١٩٦١، في ميدان "الابتكار" خاصة من المدخل التربوي.

أن الكثير مما يتعلمه الأطفال في سن ما قبل المدرسة يقوم على الخيال والتخمين والتساؤلات والاستفسارات والتنقيب والاستكشاف وهو ما يعكسه الطفل في أدوار اللعب المسرحي التي يعيشها بالخيال غالبا وبالواقع أحيانا.

٦- إشباع شغف الأطفال وحبهم للمغامرات:

ومن العبث أن نتجاهل شغف الأطفال وحبهم للمغامرات في طفولتهم عامة وطفولتهم المتوسطة المتأخرة خاصة (من الثامنة إلى الثانية عشر تقريبا) فهذه الخاصية جزء لا يتجزأ من كيانهم النفسي.

ولقد اغتنمت وسائل الإعلام وخاصة الإذاعة والتليفزيون هذه الخاصة في الصغار وقدمت لهم مجموعة من مسلسلات المغامرات البوليسية الغامضة التي زادت من ولعهم الشديد بالمغامرات لدرجة يخشى منها أن تبدو لهم الحياة اليومية كئيبة رتيبة ومملة.

ومما يزيد المشكلة صعوبة وخطورة أن هذه المغامرات تعكس بيئة غريبة عن مجتمعنا المصري العربي الإسلامي، ولذا ينبغي على وسائل الإعلام الإقلال منها ما أمكن وحذف ما لا يمكن للطفل تصوره بصريا منها. وهذه المسلسلات تعمد أساسا على عمليات التخيل عند الصغار، التخيل الإبداعي الذي يفترق كثيرا عن التصور.

فالأول يمتاز بعنصر جديد لم يكن موجودا في خبرة الطفل السابقة عن الموضوع المتخيل، في حين أن الثاني- وهو التصور- هو مجرد استدعاء هذا الموضوع كما وجد في خبرة الطفل.

فإذا كانت ملاحظاتنا العامة لسلوك الأطفال تؤكد ولع الأطفال بالتخيلات التي تبعد عن عالم الواقع في الطفولة المبكرة والمتوسطة، فهذه الملاحظات ذاتها تؤكد ضعف واضمحلال هذه القدرة شيئا فشيئا في بداية الطفولة المتأخرة.

ولذا ينبغي على وسائل الإعلام المتنوعة أن تراعي:

١- صياغة تخيلات الصغار في صيغة واقية سواء كان ذلك في الناحية العلمية والأدبية.

٢- تمهيد جميع السبل لانتقال الطفل من مرحلة الإيهام إلى مرحلة الأمر الواقع بتوجيه ميوله الصالحة في مجال المعلومات العامة أو في مجال الأعمال اليدوية، أو التمثيل الإبداعي.

٣- ترشيد ميول الأطفال التي تبدأ في التخصص في الطفولة المتأخرة (٨ إلى ١٢ سنة) وتوجيهها إلى كل ما هو عملي في بيئتهم على شرط أن يربط هذا التوجيه ارتباطا وثيقا بنشاط ذاتي معين لهم.

وقد يستعين الأطفال في هذا العمل بأية أداة في استطاعتهم استخدامها بغض النظر عن نوع هذه الأداة، سواء كانت أرقاما أو كلمات أو أفكار أو كرات أو أدوات صغيرة أو فرش تلوين.

٧- إعداد الأطفال لدراما الكبار:

لقد دلت البحوث التي أجريت على الأطفال والدراسات التتابعية لهم أن مشاهدة الصغار لأحسن أنواع الدراما تجعلهم أكثر تذوقا للمسرحيات الجيدة عندما يكبرون، وعندما يظهر المؤلفون الذين يكتبون مثل هذه المسرحيات وبالتالي يرتفع مستوى الدراما.

هذا ولن تبلغ الدراما مكانة مرموقة إلا إذا نظر الناس إلى المسرح باعتباره وسيلة للصراع من أجل حياة أفضل بدلا من اعتباره وسيلة للهرب من الحياة.

وإذا أصر جمهور المتفرجين على المطالبة بارتفاع مستوى المسرحيات التي تقدم لهم فإن المتفرجين في المستقبل لن يعترضوا على الدراما التي تشحذ أفكارهم، وإذا شب جيل من الأطفال على وعي بالمسرحيات الجيدة وعي آبائه واهتمامهم فلن يكون المسرح في حاجة إلى الاعتماد على رجال الأعمال المرقين، والمتقلين بالعمل.

والواقع الذي نعيشه اليوم في المجال الفني يؤكد أنه لو أتيح للكثير من المتفرجين مشاهدة دراما جيدة في طفولتهم لما قبلوا هذا اللون من المسرحيات الهابطة، بل بالمسرح الرفيع كما يستمتعون الآن بالموسيقى الرفيعة.

٨- تنمية تفكير الطفل الابتكاري:

كشفت الدراسات النفسية على الأطفال أن نمو قدرات الطفل العقلية، ونمو استقلالهم عن الآخرين يسير كلاهما جنبا إلى جنب مع نمو قدراتهم الخلاقة. هذه القدرات التي لا غنى عنها للطفل الذي يعيش عصر التكنولوجيا الحديثة.. فهي لا تساعده على التكيف لبيئته فحسب، ولكنها تيسر له تطويع بيئته لاحتياجاته البيولوجية والنفسية المتطورة.

وبهذا يصبح ابتكار الطفل وسيلته الدفاعية ضد بيئته المتغيرة.

ولتحرير قدرة الأطفال على الابتكار والخلق شروط منها:

١- تهيئة الفرص لاختيار الأطفال الفروض التي يقدموها لتفسير ما هم بصدد البحث عنه من موضوعات.

٢- عدم تسرع الآباء في إعطاء الأطفال حلولا جاهزة للمشكلات التي تواجههم.

٣- تحرير خيالهم بتنظيم عدة حفلات تنكرية بين الحين والحين، يتقمص خلالها الأطفال شخصيات القصص الخيالية التي يعجبون بها، ويختارون

ملابسّها، ويعدون أقنعتها بأنفسهم تحت إشراف مدرسيهم في جو اجتماعي مرح.

ولتنمية خيال الطفل، تقوم دور الحضانة بأمريكا في تقديم بعض صور الشخصيات المألوفة للطفل ولصقها على ورق من الكرتون ورفعها على خشبة قصيرة (خشبة الجيلاتي Stick) وسرد قصص ملائمة لها، وكثيرا ما تتخلل القصة أغاني خفية تسعد الطفل بهذا الأسلوب المتكررة البذرة الأولى في تذوقها الدراما للطفل الذي لم يتجاوز عمره ثلاثة سنوات بعد.[١]

[١] عواطف إبراهيم، هدى قناوي، الطفل العربي والمسرح، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٤، ص ص ١٧-٢٤.

ثالثا: مداخل دراسة مسرح الطفل:

ينظر لمسرح الطفل باعتباره أحد الوسائط الأساسية لأدب الأطفال من زوايا مختلفة تكمل كل منها الزوايا الأخرى والتي توضح لنا الخصائص الأساسية من خلال الزوايا المختلفة ومداخل دراسة مسرح الطفل هي:

١- المدخل التاريخي لمسرح الأطفال:

ليس الفن المسرحي من الفنون الحديثة التي اكتشفها الإنسان، بل أن تاريخ وجوده يمتد إلى عصور مبكرة من حياة البشر في هذا الكون.

تدلنا الآثار الفرعونية القديمة على وجود للمسرح في مصر القديمة. ولقد ظهرت بعض الرسوم التي وجدت في المناطق الأثرية على أن الناس في ذلك الزمن الغابر كانوا يعرضون الحكايات والأساطير بالمحاكاة والتمثيل. أما بالنسبة للإغريق فإن شهرتهم بالأعمال المسرحية تعد أحد البديهيات وهي لا تحتاج لأي برهان لأن الدليل عليها لا يخفي عن أي مهتم بالتاريخ أو الأدب بعامة وبالفنون المسرحية بخاصة.

وفي الوطن العربي فقد ظهرت أشكال متعددة من الأنشطة التي تتدرج في باب النشاط المسرحي. وإن لم يتطور بعضها إلى مستوى متطور من الفن المسرحي. ففي أيام الخلافة العباسية اشتهر مسرح الطفل، وفي كتاب (الدلالات) لصاحبه "الشابشتي" ورد حوار بين الشاعر المعروف دعبل الجزاعي وأحد الفتيان، هدد خلاله الشاعر في حضرة المأمون بأنه سيهجو الفتى وهو ابن أحد الطباخين فيجيبه الفتى قائلا:

"والله إن فعلت، لأخرجن أمك في الخيال"..

وقد كانت الاحتفالات والمناسبات الرسمية في تلك الأيام. أيام العباسيين. تخرج إخراجا مسرحيا. ففي مناسبة زواج المأمون ببوران ابنة وزيره الحسن بن سهل أخرجت الحفلة بحيث وزعت الرقاع على حاشية المأمون وكانت تحمل أسماء كثير من الضياع أو بدار من الدنانير (كل بدرة عشرة آلاف دينار) وأعطي المأمون "بوران" ألف ياقوتة وأوقد لها شموع العنبر وبسط لها حصيرا منسوجا بالذهب، مكللا بالدر والياقوت، ونثرت جدتها عليها حين جلس إلى جانبها المأمون ألف درة.

لكن أبرز ما يتعلق بالمسرح كان خيال الظل الذي ارتبط بالأدب واعتبره البعض أحد أهم إنجازات هذا الأدب، وقد نضج هذا الفن على يدي الشاعر "محمد جمال الدين بن دانيال" نقتطف من إحدى رسائله قوله الذي يشكل إرشادات مسرحية نظرية وتطبيقية.

"هيئ الشخوص، ورتبها، واجل ستارة المسرح بالشمع، ثم أعرض عملك على الجمهور وقد أعددته نفسيا لتقبل عملك، تكون قد ثبتت فيه روح الانتماء إلى العرض وجعلته يشعر بأنه في خلوة معك. فإذا ما فعلت هذا فستجد نتيجة تسر خاطرك حقا، ستجد العرض الظلي وقد استوى أمامك بديع المثال يفوق بالحقيقة المنبعثة من واقع التجسيد ما كنت قد تخيلته له من قبل التنفيذ".

ولكن المسرح المختص بالأطفال تأخر ظهوره عن ذلك، والمقصود بذلك تمثيل نصوص أعدت أصلا للأطفال سواء كان الممثلون لها من الكبار أم من الأطفال أنفسهم. علما أن الأطفال كانوا يشاركون في مشاهدة عروض لم تعد

لهم مباشرة. ذلك أن أعمالا مسرحية كبيرة كانت تجتذب إليها الأطفال وتلاقي هوى لديهم فيقبلون عليها.

ويؤرخ لمسرح الأطفال ابتداء من ذلك العرض الذي قدمته "مدام ستيفاني دي جيلينيس" في حديقة بلدة (دون شارتر) في ضواحي باريس عام ١٧٨٤. علما أن الآثار القديمة تنبئنا عن أشكال مسرحية للأطفال ظهرت في مصر اقدم عهدا من ذلك. إذ كانت تعرض على الأطفال حواديت تتيح للطفل مشاهدة أنواع من التسلية والترفيه عن: إيزيس، واوزوريس، الفلاح الفصيح، الغريق، صدق، وكذب، سنوهيت الراعي، خوفو والسحر، عفريت، الجسم والرأس. وكانت تعرض في المعابد أو على مراكب في النيل. ومن المعروف أن الأطفال كانوا يشهدون تلك الاحتفالات ويحبونها. كما ثبت أن أول مسرح للعرائس كان في مصر منذ اربعة آلاف عام.

وبعد عام ١٧٨٤ شهد مسرح الأطفال تقدما وانتشارا كبيرين. وقد تأثر ذلك بما حظيت به الطفولة من اهتمام. وبما أحدثته الاكتشافات الجديدة لعالم الطفل ونفسيته وحاجاته. وقد توسعت دائرة الاهتمام بمسرح الأطفال منذ بداية القرن التاسع عشر بخاصة في البلدان الأوروبية، وأصبحت له عروضه الخاصة، وقد ظهرت مسارح مختصة بعروض مسرحية للأطفال. كما أن دور التربية والمدارس أخذت تشجع هذا الفن لقدرته على تأدية غرضي الترفيه والتعليم معا. كما أنه قد أصبح إحدى الوسائل التعليمية. ولم تعد هذه المسارح مقصورة على العاملين في المسرح بل أن الاختصاصيين في مجال الحياة النفسية والاجتماعية شاركوا في تقديم العروض المسرحية. وهكذا فإن مسرح الطفل قد اتسعت دوائر المهتمين به لتشمل فئات من المربين والمعلمين

والكتاب، إضافة إلى الفنيين الذين يعملون في الديكور والإضاءة وإعداد الملابس والتصميم وغير ذلك.

وفيّ معظم أقطار الوطن العربي ما يزال مسرح الأطفال بين مد وجزر لم يتجذر كظاهرة تثقيفية يعتد بها لأنه ما يزال إلى حد كبير خاضعا في أغلب الأحيان للأنشطة المدرسية اللاصفية، أو أنه تابع لنشاط بعض المنظمات والمؤسسات ذات الاهتمام بالطفل.

ويعاني المسرح الخاص بالطفل في سورية (من صعوبات كثيرة أهمها ندرة النصوص المسرحية التي يعي أصحابها أن الأطفال هم الذين يصنعون مسرحهم على الرغم من أن الكبار هم الذين يكتبونه ويعملون على تجسيده على الخشبة).

وغالبا ما يكون هذا النشاط مرتبطا بمهرجانات أو احتفالات لها طابع دعائي أو إعلامي أكثر منه ميلا للأهداف التثقيفية العامة، وهو غالبا ما يكون عروضا يشاهدها الكبار بقصد الاطلاع أو التقويم لأعمال منظمة ما أو مؤسسة من المؤسسات. مع التنويه إلى وجود فرق هاوية في بعض المدن تقدم مسرحيات الأطفال أو وجود مسرحيات يقدمها للأطفال أحيانا مسرحيون معروفون. ولكن مسرحا يتيح العرض لجمهور الأطفال متابعة عروضه وتتوافر له العناية المدروسة ليؤدي وظائف تثقيفية للطفل ويتيح الفرص للأطفال ذوي الميول وأصحاب الطاقات التمثيلية للاشتراك في العروض ما يزال غائبا بصورة لافتة للنظر.

وما نزال بحاجة ماسة للنشاط المسرحي الذي يربي جمهورا مسرحيا تظهر عنده حاجة للمسرح الذي يسهم في نمو الطفل العربي وتعلمه بحيث يكون

الاهتمام بالمسرح والمتابعة للأعمال المسرحية التزاما وطنيا وإنسانيا كما كان الحال عليه عند الإغريق حيث كانت الدولة تشرف على الإنتاج المسرحي وتشجعه وتخصص له الجوائز والمكافآت، وتسدد ثمن تذكرة الدخول لغير القادرين.

٢- المدخل التربوي لمسرح الأطفال:

لقد أدى الفقر في الجمهور المسرحي وفي الجهود المنظمة لإنشاء مسرح للأطفال إلى ظاهرة الإعراض عن المسرح، حتى في بعض الحالات التي يوجد فيها عرض مسرحي، وهذه الظاهرة تحثنا للبحث عن الأساليب والوسائل والطرق الفعالة للنهوض المسرحي وذلك من خلال إيجاد المناخ المناسب لتقدم المسرح ولتربية جمهور مسرحي حقيقي. وأن يكون ذلك في إطار النهوض بشخصية الطفل، ومن خلال عملية تثقيفية تسهم في تنشئته. ويبدو ذلك ملحا بعد أن أخذ المسرح التجاري في دس أنفه بعروض هابطة تتجاهل طبيعة الطفولة ومطالبها وخصائصها.

وأن مسرحا ذو وظيفة ثقافية يغدو ضروريا ويلبي حاجة في الإنسان تقوم على رغبته في أن يرى نفسه ويتأمل حركاته وصفاته وسماته. ذلك أن المسرح يعد ذروة الجهد الإنساني في تصعيد الحوار وتقديسه وحشد الجمهور له.

ويعد المسرح من هذا الباب جهدا تحريضيا يتجه إلى فهم الواقع والانفصال عن مفاسده والنضال ضد السكون والتخلف بهدف التغيير والتطور بحيث يكون الاهتمام بالمسرح مسئولية اجتماعية وثقافية.

ويشير "بيتر فايس" إلى هذا الدور التربوي للمسرح بقوله:

"الفن قادر على تغيير الحياة وإعادة تشكيلها بالفعل".. ويعيد إلى أذهاننا. ذلك النداء الذي يبرز قدرة المسرح على التحريض وهدفه في التغيير والتقدم فيقول:

"أضربوا هذا الرجل الشاحب، اضربوا هذا الرجل الميت.. حتى لا يعود إلى الظهور بيننا مرة أخرى. يقصدون نظام ديكتاتور البرتغال "سالازار".

إن نشوء مسرح أطفال يعني بتربية الإنسان منذ نعومة أظافره على الارتباط بالمسرح بحيث يغدو حاجة من حاجاته سيؤدي إلى خلق جمهور مسرحي متفاعل وخلاق.

ومسرح الأطفال ليس جهدا يتعلق بالترف والإلهاء وإنما هو ضرورة اجتماعية تربوية. وعن القيمة التربوية لمسرح الأطفال يقول "مارك توين":

"أعتقد أن مسرح الأطفال هو من أعظم الاختراعات في القرن العشرين، وأن قيمته التعليمية الكبيرة التي لا تبدو واضحة ومفهومة في الوقت الحاضر، سوف تنجلي قريبا، أنه أقوى معلم للأخلاق، وخير دافع للسلوك الطيب اهتدت إليه عبقرية الإنسان، لأن دروسه لا تلقن الكتب بطريقة مرهقة أو في المنزل بطريقة مملة، بل بالحركة المنظورة التي تبعث الحماسة. وتصل مباشرة إلى قلوب الأطفال، فإنها لا تتوقف في منتصف الطريق، بل تصل إلى غايتها".

يلبي المسرح حاجة تربوية تعليمية وإذا تيسر له التشجيع فإن مردوده التربوي يفوق مردود الوسائل الأخرى لأنه لا يتوجه إلى السمع والبصر فحسب وإنما يشرك الجانب الحركي أيضا مما يضفي جوا شائعا أكثر جاذبية وأشد حفزا للانتباه. وحسن استثماره يبعد الملل والسأم.

فوظائف المسرح التربوية عديدة ومتنوعة، نذكر منها:

١- يضفي المسرح مناخا صحيا يساعد على تحسين ظروف النمو عند الأطفال، بخاصة إذا تيسرت له الظروف والإمكانات المناسبة نصا وإعدادا وإخراجا وما يرتبط بذلك من تقنيات فنية، مما يتيح للمسرح لعب دور المحرض لتحقيق أهداف تتعلق بترسيخ وتشكيل قيم واتجاهات وطنية وقومية وإنسانية.

٢- يثير خيال الطفل ويحرضه ويصقل قوة الملاحظة ويدربها وينميها، مما يؤدي بالطفل إلى التنقيب والبحث والاكتشاف من جراء إثارته الفضول المتعلم وحب الاطلاع والاستزادة من المعرفة لديه.

٣- يدعم المسرح التعلم المدرسي بخاصة تلك الموضوعات ذات المحتوى التاريخي والاجتماعي فيعيش المتفرج لحظات من المتابعة تنقل تفكيره إلى أجواء الحدث فيسهم ذلك في إنماء معارفه ومعلوماته، ويمكنه من الاستيعاب والفهم، ويوسع من آفاق تفكيره. والعمل المسرحي يدرب قدرات المشاهد العقلية والنفسية، فيحض الذاكرة والخيال وينمي المحاكمة ويستثمر الانفعالات في تركيز الانتباه وتوجيهه.

والصور الذهنية التي تتشكل عند المتلقي العرض المسرحي يعيش في ذهنه زمنا طويلا.

٤- يقرب المسرح المجردات فتصبح أقرب إلى الفهم يتمثلها المتلقي من خلال تعبيرات الممثل وعمليات الإضاءة والصوت وغيرها.

وتتكامل خبرة المشاهد والممثل من جوانبها كافة بحيث تصبح المعلومات والأفكار أمام المتلقي والمشاهد حية ناطقة متحركة.

٥- يذكي الفعل المسرحي عاطفة الجمال مما يسهل عملية الفهم ويؤدي إلى تكوين اتجاهات إيجابية فالأعمال المسرحية نتائجها التي تؤثر في أذواق الناس وفي قدراتهم الفنية.

٦- يدرب العمل المسرحي. بخاصة عند مشاركة المتعلم فيه. النطق الصحيح والأداء والإلقاء. ويسهم في مساعدة المتعلم على فهم الحياة فهما أكبر ويعمق من فهم الآخرين، كما يحسن من ظروف التعرف على الجماعات الأخرى، والاطلاع على العادات والتقاليد ووسائل العيش والجوانب الثقافية المختلفة: من شكل المسكن وطراز الملابس والغذاء وطرائق التعامل وغير ذلك. مما يسهم في التقريب بين الناس، مما يؤدي إلى إحداث تبدلات في أنماط سلوك المشاهد وعلاقاته مع الآخرين فيرفع ذلك من مستوى ثقافة الطفل، وينمي عنده اتجاهات ثقافية وفنية.

والعمل المسرحي- بخاصة عندما يشارك فيه الطفل ممثلا لبعض الأدوار- يدرب الطفل على العمل مع الجماعة، وينمي لديه روح الفريق. ذلك أن المسرح عمل جماعي يقتضي أنشطة تقوم على التنسيق مع الجماعة وتضافر الجهود في أداء يعتمد على الأخذ والعطاء والتنظيم.

٧- يؤدي المسرح دورا أخلاقيا لا يستهان به. لأنه يخلق على الخشبة شخصيات ساطعة، فيثير عواطف متنوعة ويحفز على الإتيان

بالأفعال النبيلة، وهو إضافة لما يكون من صفات جمالية يكون صفات خلقية.

٣- مدخل نفسي واجتماعي لمسرح الأطفال:

لا يطلب المسرح لكونه وسيلة تسلية فقط وإنما كحاجة، فعنصر التسلية والترفيه له وظيفة تتمثل بشد انتباه المتلقي، وليست الثقافة الوظيفية التي تنتج عنه مقتصرة على الناحية المعرفية وإنما تمتد إلى جوانب أخرى في الشخصية ولا سيما الجانب النفسي والجانب الاجتماعي منها.

فالمسرح يدرب الفرد على طرائق العيش مع الآخرين والتعامل معهم وفهم العلاقة بين الأنا والآخرين، ويساعدهم على التكيف الحسن مع البيئة التي تشكل الوسط الحيوي له من خلال عرض الشخصيات والعلاقات والمعالجات والأنماط السلوكية المتباينة.

ويتعلم الطفل من المسرح النقد والشك النقدي، ويصبح أقدر على إصدار الأحكام الخاصة، ثم إن للمسرح دورا علاجيا لبعض المشكلات السلوكية الفردية والجماعية، فكأن في المسرح دواء ناجحا لمشكلات الخوف والخجل والانطواء والعدوان وغيرها.

وفي المسرح تصعيد لأهواء الطفل وعواطفه وتنقيتها من الشوائب التي تلم بها نتيجة الخبرة المحدودة للطفل بشئون الحياة.

وقد نشأت في المسرح اتجاهات ذات هدف علاجي توظف خصائصه النفسية بقصد رفع كفاية التكيف عند الطفل، وعلاج بعض حالات سوء

التلازم والتخلص من المشكلات التي تسبب له انحرافا عن الحالة السوية أو الشذوذ.

وقد نشأ في نطاق علم الاجتماع مدرسة عرفت في أمريكا باسم (حركة السوسيومتريا) انتشرت خارج القارة الأمريكية. وقد اعتمدت هذه المدرسة على المسرح ليكون وسيلة وقاية وعلاج وكذلك في مجالات البحث الاجتماعي. فاكتسب المسرح لديها ميزات ووسائل خاصة تتوافق مع ظروف البحث ومنطلقاته وأهدافه. ويؤدي المسرح في هذه الحالة غايات وأهدافا ذات طبيعة نفسية واجتماعية، منها معالجة الاضطرابات التكيفية وعقد النقض وبعض الأمراض النفسية، وإسباغ التناسب والانسجام على العلاقات النفسية والاجتماعية بين الناس زيادة على تفهمها.

وقد تفرع عن السوسيوماتريا ما عرف بالسيكودراما والسوسيودراما وهما أسلوبان يتخذان المسرح قاعدة لهما بشكل مباشر ويهدفان إلى علاج حالات فردية وتقديم نماذج من السلوك ذات صفات كلية.

وتجرى الأبحاث والاختبارات ذات الطبيعة النفسية والاجتماعية في ذات الأمكنة التي تنشأ فيها العلاقات النفسية والاجتماعية في الأسرة والمدرسة والمعمل والحزب والنقابة.. ويعتمد المعالج لذلك أساليب تمثيلية غايتها تفهم هذه العلاقات وإدخال الانسجام فيما بينها، وهذا الاتجاه العلاجي في البحوث والدراسات السيكودرامية يؤدي إلى تحرير الشخص وتحرير أفكاره وتصوراتة وعلائقه من القيود الاجتماعية المتصلبة.

فمسّرح الطفل يهتم بالثقافة الوظيفية بعيدا عن الإسفاف والابتذال بحيث تتكامل فيه المتعة مع الفائدة، التسلية مع التوجيه، فهو مسرح يجب أن يظل بمنأى عن الكوميدية الهابطة التي تعتمد على (القفشات والبهلوانيات، والمفارقات اللفظية، والتهريج). وذلك بهدف الكشف عن العلاقات الاجتماعية والإسهام في تنظيمها وتحسينها.(1)

---

(1) إسماعيل الملحم، كيف نعتني بالطفل وادبه؟ ، دار علاء الدين- دمشق، ١٩٩٤، ص ص ٨٤-٩١.

رابعا: أشكال وأنواع مسرح الطفل:

ينقسم مسرح الطفل إلى نوعين: بحسب المؤدين الواقعين، والمتحركين فوق خشبة المسرح.

أولا: أ- المسرح البشري..

ب- المسرح التلقائي.

ثانيا: مسرح العرائس.

وفيما يلي شرح ذلك:

١- أ- .المسرح البشري:

المؤدون من خلاله هم الآدميون- كما تدل الكلمة بمعناها الحرفي- وهذا بدوره يتفرع إلى فروع ثلاثة:

- مسرح يمثل أدواره الكبار:

يؤديه هؤلاء أمام جمهور من الكبار أو الأطفال، بقصص درامية، تؤدي الغرض منها كمسرح الطفل، ويتميز بأنه يحظى بإمكانيات فنية وفيرة، من فنانين وفنيين، مستخدمين آليات الإخراج ومساعداته، وهو فوق هذا وذاك مسرح دائم غير متنقل، وتنتفي منه صفة تقديمه كمسرح مناسبات عامة أو خاصة أو فوق خشبة مسرح خاص بمكان معين.

- مسرح يمثل أدواره الأطفال:

وهو المسرح الذي يؤدي أدواره جمهور من الأطفال، يقدم إما للمتفرج الطفل فحسب، أو أن يقدم لجمهور مشترك من الكبار أو الصغار، وما يقدم للطفل كجمهور، ليس إلا مسرحا تؤدى فيه المسرحيات في حجرات المدرسة، وهو يفتقر تماما إلى إمكانيات المسرح المعروفة. وتستغل فيه بعض الإمكانيات الأولية الممكنة والأمثل، وهو توجيهي تعليمي بالدرجة الأولى وإن كانت أطره تكتنفها روح الفكاهة الراقية، دون إغراق بقدر الإمكان.

وما يقدم للجمهور، بفنانين من الأطفال، فهو إما أن يكون على مسرح دائم تتوافر فيه إمكانيات مسرح الكبار كما أسلفنا، أو أنه مجدد الإمكانيات، فهو مؤقت غير دائم، ويلتمس في المناسبات، وعلى العموم فمكانه غالبا في المدارس، كحفلات أول العام الدراسي، أو آخره، أو لتكريم المتفوقين، فضلا عن بعض الأساتذة المدرسين.

- مسرح يجمع بين الكبار والصغار كممثلين فوق منصته:

وما يجمع بين الكبار والصغار فوق خشبة المسرح، فهو يسير على نفس نهج النوع السابق تماما، يؤدي نفس الغرض، ويحقق ذات الهدف، ويستخدم ظرفي الزمان والمكان عينهما.

ب- المسرح التلقائي:

وقبل أن نتطرق إلى المسرح العرائسي، لابد من الإشارة إلى ما يعرف باسم المسرح التلقائي، إذ هو يسبق استخدام العرائس والدمى بأنواعها التي

سنعرض لها لاحقا، فالمسرح التلقائي يقدم في الفترة الأولى من مرحلة الطفولة المبكرة، حيث يقصر إدراك الطفل في بداية فترات نموه الحركي والعقلي والذهني الأولى، عن استيعاب المسرحية بشكلها التقليدي، بل يكون آنذاك مولعا باللعب.

وفي هذه الفقرة نوضح بعض الشيء كيفية تقديم المسرح التلقائي للأطفال وبالأطفال، مستغلين شغف الأطفال باللعب وأدواته، وبالحدوتة، التي يجيدون الاستماع إليها، والاستمتاع بها، ذلك أننا نعرض أمام جمهور الأطفال، قصة تحكي لهم شفاهة، ثم تتولى إدارة حوار معهم، حول أحداث القصة وشخصياتها، ثم نطلب منهم التركيز على الأحداث الرئيسية، وإمكانية إعادة حكايتها بطريقتهم وأساليبهم الخاصة المختلفة، ونضع أيديهم- بالمشاركة معهم أيضا- على مواطن الأهمية في القصة كي يمثلونها، مع التجاوز عن حرفية الالتزام بالقصة الأصلية لنترك لهم فرصة التصرف والتخيل والإبداع.

وفي النهاية، وبعد استكمال جوانب القصة من كافة الزوايا، نترك لهم الحرية في اختيار نقطة البداية، وطريقة العرض وكيفية اختتامها، مع توضيح المواقف وشخصياتها بوضوح، بعد هذا كله، يطلب من مجموعة الأطفال القيام بتمثيل المواقف الرئيسية، الموقف تلو الموقف، كما يطلب منهم وضع الحوار المناسب على ألسنة الشخصيات بحسب تلك المواقف، ثم تنتخب مجموعة لتمثيل المسرحية كاملة.

وهذا المسرح التلقائي، يستلزم الدقة والحرص في التناول، على الرغم مما يبدو من بساطة فكرته أو وضعه موضع التنفيذ، إذ هو يساعد على تشجيع

تلقائية الطفل، وتنمية وتطوير مواهبه وقدراته الإبداعية والتعبيرية والذهنية بوجه عام، وهو عملية تعويض للطفل الذي تعجز إمكانياته الأسرية عن توفير اللعب المناسب له وأدواته، ويعطي فرصة للطفل للتعبير عما يختلج في صدره، وتستمل في جوانحه، مما يكون له الأثر العظيم في التنفيس عن انفعالاته المكبوتة وتوتراته.

ولاشك أن المسرح التلقائي، يهيئ فرصة سانحة، لتقوية ملكة الملاحظة لدى الطفل، وهو يدرب ذاكرته، وحاسة التخيل لديه، كما أنه يفيده في مشاركة زملائه وأقرانه بالحركة والحديث والعمل، مما يؤثر على خروجه من دائرة التمركز الضيقة حول ذاته، وسهولة اتخاذ مواقف اجتماعية، باندماجه شيئا فشيئا في دائرة المجتمع حوله. لتخليص الطفل من الشعور الحاد بالذات، والذي يسيطر علي وجدانه في فترات نموه الأولى.

هذا فضلا عن أن المسرح التلقائي، والذي يمارسه الطفل وللطفل، يرتفع به إلى درجة من التذوق الفني والمسرحي، وكسبه فرصة أيضا لترقية مشاعره بتذوق الموسيقى، هذا إن كانت هناك إمكانية استخدام بعض آلاتها البسيطة أثناء العرض المسرحي.

وزيادة على ما تقدم، فلعلنا نهدف من خلال المسرح التلقائي إلى هدف تربوي ثقافي للطفل، في إطار من الاستمتاع والمتعة، وشغل الوقت، وإضفاء السعادة على صغارنا، وتلك أهداف تستحق تماما، أن نبذل قصارى الجهد في مجال تحقيقها، لتضيق الفجوة التقليدية بين المطلوب والممكن، وبين الأمل والواقع.

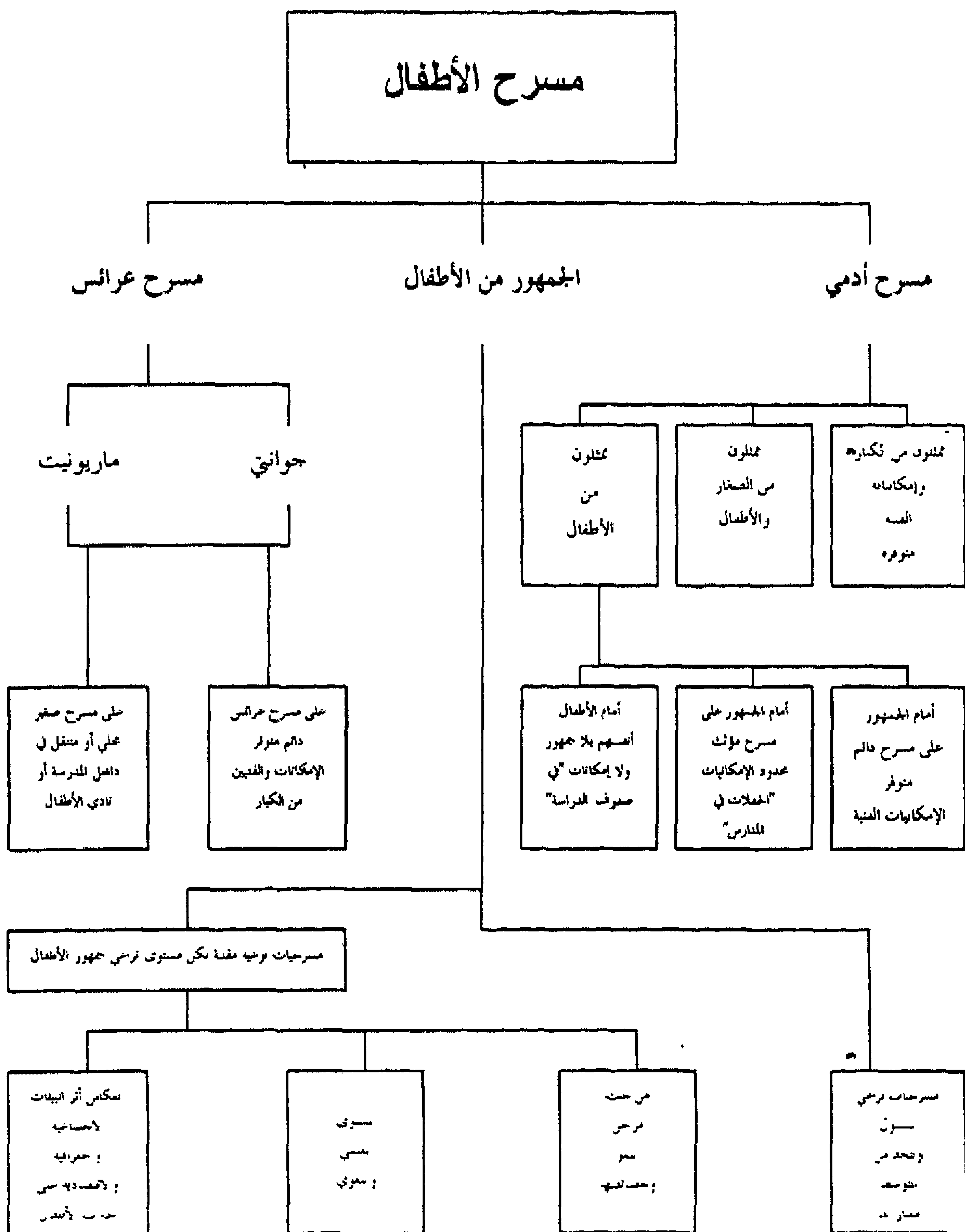
٢- مسرح العرائس:

من المتفق عليه لـــدى المـــهتمين بـــأدب الطفــل بعامـــة، وبالمســـرح كأفضل وسائطه بخاصة أن مسرح العرائس من أحـــب ألـــوان الفنـــون إلـــى نفس الطفل، وهو مولع به، وشغوف بما يقدم إليه عن طريقه، ولعلنـــا لا ننكـــر أن الكبار، يفضلون مشاهدة المسرح العرائســـي تفضيلـهم للمســـرح البشـــري الخاص بهم.

ومسرح العرائس هو الوجه الآخر لمسرح الطفل، فبينما يقوم الآدميـــون بأدوارهم على خشبة المسرح البشري، فإن المؤدين هنا مخلوقات، لـــها صفـــة الخيال الذي أنتجته قريحة المؤلف، وأضفت عليه جمالا وإبهارا موهبة الصـــانع الفنان الذي أبدعها، وهي تستلهم عقل الطفل، بحسب مهارة اللاعب الذي ينفـــذ حركتها وفق خطة الإخراج.[١]

---

[١] محمد بشير صفار، مرجع سابق، ص ص ٩٣-٩٦.



* نقلا عن: عبد الفتاح أبو معال، في مسرح الأطفال، مرجع سابق، ص٥٠.

الفصل الثاني

الأبعاد التربوية والاجتماعية

في مسرح الطفل

- مقدمة.
- أولاً: المسرح وخصائص المرحلة العمرية للطفل.
- ثانياً: اللعب ومسرح الطفل.
- ثالثاً: الدراما الاجتماعية ومسرح الطفل.
- رابعاً: التراث الشعبي ومسرح الطفل.
- خامساً: عرائس المسرح التعليمية.

مقدمة:

الدراما والمسرح وجهان لعملة واحدة، ووحدتهما هي التي تؤدي إلى وجود فن مسرحي ينبض بالحياة، فالدراما تتولد من الفكر والعاطفة والخيال وهذه جميعها تحتاج إلى المسرح الحي الذي يتألف بمختلف التعابير الجميلة من حركة ورقص وغناء وتمثيل.

والدراما مهمة للأطفال لأنها عبارة عن نشاط لعب.. واللعب بالنسبة للطفل هو حياته.

والأطفال هم أمل الغد، ورجال المستقبل، هم أكبادنا التي تمشي على الأرض، وعلينا نحن الكبار أن نملأ حياتهم بالدفء والفرحة وأن نحيطهم بكل الرعاية والحب، حتى يستطيعوا أن يعيشوا حاضرهم بسعادة، ويتحملوا مسئولياتهم الملقاة على عاتقهم في المستقبل.

ولقد نشأت الدراما– في بادئ الأمر– من الحاجة للسيطرة على تجارب الحياة المختلفة، حيث سعى الإنسان إلى اكتشاف معنى هذه التجارب واستنباط قوانينها لتحويلها لصالحه في صراعه الدؤوب من أجل البقاء.

فقبل الخروج إلى الصيد– على سبيل المثال– كان يقوم بتمثيل رحلة الصيد وما بها من حوادث وصراعات، ويحاول أن يصل إلى هدفه في النهاية. وكان هذا التمثيل، في أحيان كثيرة، مدعاة للنجاح في رحلة الصيد المقبلة.

كما نشأت الدراما قديماً من حفلات الطقوس الدينية حيث كان الإنسان يجسد صراعه مع القوى الغيبية غير المحسوسة.

والدراما كلمة يونانية انتقلت إلى اللغة العربية لفظـا، لا معنـى، وهـي نوع من أنواع الفن الأدبي ارتبطـت مـن حيـث اللغـة بالروايـة والقصـة، واختلفت عنها في تصوير الصراع وتجسيد الحـدث وتكثيـف العقـدة. وقـد تأخذ الدراما شكل الشعر وزنا وقافيـة، أو قـد تتحـرر مـن هذيـن القيديـن حين تأخذ شكل النثر، والدراما أيضا كلمة كانت تطلق علـى كـل مـا يكتـب للمسرح، أو على مجموعة مـن المسـرحيات التـي تتشـابه فـي الأسـلوب أو المضمون..

ولقد تطورت الدراما كثيرا على مدى تاريخها ونتج عنها أشكالا متعـددة مثل الأوبرا والباليه، والمسرح الإيمائي، ومسـرح العرائـس، والمسـرحيات الموسيقية والسيرك.

والدراما من خلال السينما والتليفزيون والراديو. والأصل في الدراما هـو المسرح، والأشكال الدرامية الأخرى تحتاج لمعظم العنـاصر والتقنيـات التـي يحتاجها المسرح الحي، من ذلك مثلا مجموعة الممثلين، الديكـور، والمنـاظر، الموسيقى، الإضاءة، الملابس.

وبإيجاز يمكننا تعريف الدراما بأنها "شكل من أشكال الفن الأدبي القـائم على تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تدخل فـي أحـداث، وتسلسـل أحداث هذه القصة من خلال الحوار المتبادل بين الشـخصيات، ومـن خـلال الصراع الذي ينشأ ثم يتأزم ثم ينتهي عن طريق المصالحة أو الفصل بين القوى المتصارعة. وتتجسد هذه الصورة عن طريق الممثليـن والديكـور والملابـس والإضاءة والموسيقى".

وللدراما آثار إيجابية على الفرد، سواء كان راشد أم طفلاً. ويعبر "بيتر سليد" عن هذا بقوله، إن الدراما تعمل على إيجاد فرد سعيد ومتوازن، وعن طريقها يتعرف المربي على الطفل وإمكانياته ويصبح شخصاً ودوداً وصديقاً للطفل قادراً على فهمه وحل مشكلاته.(١)

(١) حنان عبد الحميد العناني، الدراما والمسرح في تعليم الطفل- منهج وتطبيق، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع- عمان- الأردن، ط٤، ١٩٩٧، ص ص ٧-١٣.

أولاً: المسرح وخصائص المرحلة العمرية للطفل:

مما لاشك فيه أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين الأدب والطفل عبر مراحل عمره المختلفة، فمنذ أن يولد الطفل وهو على اتصال وثيق بأدب المهد ذلك الأدب الذي يتنوع بين أنشودة قصيرة يسمعها من أمه حين تداعبه أو تناومه أو أن يأخذ صورة القصة الخيالية الحالمة ويسعد كثيراً حينما يتغير صوت أمه مع كل شخصية في القصة.

ولهذا ينصح علماء النفس كل أم أن تستعين بعروسة أو دمية لدب مثلاً وذلك لتسهيل تمثيل القصة وفهمها وهذا يوفر عنصراً عظيماً للجذب لدى الأطفال.

ويرتبط الطفل بالأدب الخاص به منذ العام الأول، ولكن في هذه المرحلة لا يرتبط مباشرة بالوسائل الوسيطة التي تحمل الأدب إليه، فهو لا يتصل مباشرة بالكتاب مثلاً أو بالجريدة أو المجلة وإنما يتصل بالصورة المنقولة إليه عبر أمه أو أبيه.[1]

ويختلف العلماء والباحثون في تحديدهم أو تقسيمهم لمراحل الطفولة- أو مراحل النمو عموماً، كل على حسب تخصصه أو اتجاهات بحثه في هذا الصدد. فهناك من يستند في تقسيمه إلى المميزات أو السمات الجسمية للنمو، وهناك من يجعل العلاقة الاجتماعية بين الطفل والبيئة مبدأ لهذا التقسيم، بينما

---

[1] أسامة عيسى حسين، أدب الأطفال، بحوث ودراسات إسلامية، مؤسسة اقرأ الخيرية، ١٩٩٢، ص٥٥٥.

آخرون يجعلون "السن" أو الفترات العمرية المتتابعة للوليد البشري أساساً لهذا التقسيم أيضاً.[١]

وعلى الرغم من أن حياة الإنسان تعتبر وحدة واحدة مترابطة، وأن عمليات النمو المختلفة منذ الميلاد تتابع في تيار مستمرة لا يتوقف عند فواصل معينة تمكن من تقسيم العمر إلى مراحل محددة، إلا أننا يمكن أن نلحظ اختلافاً واضحاً بين الطفل في الخامسة من عمره مثلاً عندما يتخيل الكرسي حصاناً يركبه، أو العصا قطاراً له صفير يجري على الأرض، وبين طفل العاشرة الذي يبدو وقد تحرر من خيال التوهم، وبدا أكثر تقديراً للأمور الواقعية، وأعظم ميلاً للأمور الواقعية، وأعظم ميلاً للرحلات والمغامرات ومعرفة أحوال البلاد البعيدة والشعوب التي لا يراها.

وفي ضوء الدراسات الخاصة بنمو الأطفال قدم لنا علماء النفس والتربية تقسيمات عديدة لمراحل النمو، لكل مرحلة منها خصائص معينة تميز الأطفال من النواحي النفسية بصفة عامة، والعقلية والوجدانية بصفة خاصة.[٢]

ويمكن النظر إلى تقسيمات مراحل حياة الطفل من وجهة النظر الأدبية في المراحل الآتية:

١- مرحلة الواقعية والخيال المحدود.

وتشمل الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين ثلاث إلى خمس سنوات.

---

[١] السيد أحمد المخزنجي، الطفل العربي- واقعه وحاجاته، دار التحرير- الزقازيق، ١٩٩٧، ص٤٤.

[٢] أحمد نجيب، أدب الأطفال- علم وفن، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٠، ص٣٧.

٢- مرحلة الخيال المنطلق:

وتشمل الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين ست إلى ثماني سنوات.

٣- مرحلة الطفولة:

وتشمل الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين ثماني أو تسع سنوات إلى اثنتي عشرة سنة.

٤- المرحلة المثالية:

وتشمل الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين اثنتي عشرة سنة إلى خمس عشرة سنة.[1]

وما يهمنا في هذا المقام هو المرحلة العمرية الأولى، "الواقعية والخيال المحدود" وتشمل الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين ثلاث إلى خمس سنوات. إن عالم الطفل في هذه الفترة، المنزل، والأقارب، والدمى الذي يلهو بها، وبعض مظاهر الطبيعة التي يدركها كالمطر، والظلام والضوء.

ويملك الطفل طاقة حركية كبيرة، تجعله يمشي، ويجري، ويتسلق، فيجد نفسه في دنيا يجهل الكثير عنها، فيحاول أن يفهم الأشياء من حوله، ولذلك يكثر الطفل من الأسئلة. ومن أهم سمات هذه المرحلة "اللعب الإيهامي" والمقصود باللعب الإيهامي أن يتطابق الطفل مع أدوات اللعب المتاحة أمامه. فنجد الطفل

---

[1] هادي نعمان الهيتي، ثقافة الأطفال، مجلة عالم المعرفة، العدد ١٢٣، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس١٩٨٨، ص١٨.

يمسك بعصا، ويضعها بين ساقيه، ويجري بها، ويتصورها حصاناً، ونرى الطفلة تجعل العروسة – دميتها– وكأنها ابنتها، فتدللها، وتهدهدها، وتغني لها تارة، وتارة أخرى تغضب منها وتنهاها عن فعل شيء.

ولكن هل الطفل في هذه المرحلة يمكنه أن يتفاعل مع المسرح؟

يرى "وينفرد وارد" أن الأطفال الصغار دون السادسة لا حاجة بهم إلى المسرح، إذ أن لعبهم الإيهامي وسيلة إلى تنظيم الكثير من نشاطاتهم، وأساس لممارسة مهاراتهم الحركية، وطريقة إلى تنشيط تفكيرهم وحواسهم، بدلاً من أن تظل خاملة.

وفي بحث "آراء وخبرات العاملين بمسرح الأطفال بمصر" بالمركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، طرح تساؤل، عن ما هو الحد الأدنى في رأيهم– ومن واقع خبراتهم المستمدة من العمل بالميدان الذي يستطيع فيه الطفل أن يتفاعل مع مسرحية بشرية؟

فكانت الإجابة "تبين أن الحد الأدنى من عمر التفاعل مع مسرحية بشرية هو بعد مستوى عمر ست سنوات". وعن أهم مواصفات المسرحية التي تقدم للأطفال اقل من ست سنوات، انتهى الرأي إلى أنها:

١- تعتمد أساساً على الحركة اكثر منها على الكلام.

٢- تجري في عالم الحيوان والطيور.

٣- تستخدم العرائس.

٤- تستخدم الرسوم المتحركة والكرتون.

٥- أن تكون مبسطة وواضحة تعتمد على محسوسات.

٦- أن تكون مشوقة.

٧- فيها نوع من الإبهار بالألوان والإضاءة والأشكال.

فالطفل في هذه المرحلة لا يستطيع أن يستوعب مسرحية بشرية لما فيها من لغة قد يعصب عليه فهمها، لأن إدراك الطفل لم يبلغ النضج الكافي لمتابعة مسرحية حوارية، ولما للطفل من قدرة حركية عالية في هذه المرحلة تجعله ينتقل كثيراً، فيحول ذلك دون استمرارية المتابعة. بينما يمكنه أن يرى مسرحية عرائس، تدور في عالم الحيوانات والطيور في أشكال جذابة، قليلة الحوار، تعتمد على الحركة اعتماداً أساسياً، وتقدم في نطاق زمني تحتمله قدرة الطفل في هذه المرحلة على التركيز (١٥ق-٢٠ق). كل هذا يجعله ينجذب إلى تلك النوعية من المسرح.

وبإدراك الوالدين في الأسرة، والمربية في رياض الأطفال، لطبيعة اللعب وأهميته للطفل، فيمكنهم أن يجعلوا من هذا اللعب طاقة خلاقة نحو الابتكار.

فيساعدهم اللعب أن يتعرفوا على نوعية الطفل، إلى أي الأشياء يتجه، إلى الألعاب الحركية، أو الألعاب الفكرية، أم الألعاب الجمالية، حيث أن اللعب بالنسبة للطفل هو إعداد للعمل المستقبلي، لأن الطفل يسقط كثيراً من مشاعره وأفكاره على اللعبة التي يتفاعل معها، وبذلك هو يكشف عن نفسه. وبالتالي تكون الأسرة الأم الأولى لتقويم الطفل في بيئته، وتكون الحضانة الأم الثانية،

خارج نطاق المنزل للتعامل مع المجتمع. وهكذا تساهم الأسرة والحضانة في إعداد الطفل للمدرسة.[1]

وعموماً فإن هناك بعض الشروط والخصائص التي ينبغي توافرها في العروض المسرحية المخصصة للأطفال، ويمكن أن نجملها فيما يلي:

١- ملاءمة العمل المسرحي (نصاً وتمثيلاً وإخراجاً) لسن الطفل.. وذلك لخصائص واتجاهات واهتمامات كل سنة من سنوات الحياة.

٢- أن ينطوي مضمون المسرحية وأهداف النص على أبعاد اجتماعية وتربوية تتوافق مع طموحات المجتمع وأهدافه، انطلاقاً من مبدأ، أن المسرح لا يمكن أن يقوم من غير فكر.

٣- عدم إخضاع الطفل- من خلال العروض المسرحية- للتجريب والرغبات الخاصة بالراشدين. والتعامل مع الطفل من خلال الفهم الواسع لطبيعة الطفل النفسية ونموها.

٤- توافر عنصر الجاذبية والتشويق في العمل المسرحي والابتعاد عن أساليب الوعظ والإرشاد والسقوط في الخطابية وأساليب التلقين، وتتجلي الجاذبية في البناء الدرامي للنص وفي جهد الممثلين وفي الجوانب الفنية والتقنية للعمل ولكن مع الحذر من السقوط في شرك التهريج. على أن نضع في الاعتبار أن نجاح الممثل مع الطفل لا يقاس بما يثيره من ضحك، وإنما بما يتركه من أثر إيجابي في نفسه. يشرح الممثل والمخرج "ستانيسلافكي"

---

[1] محمد حامد أبو الخير، مسرح الطفل، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، ١٩٨٨، ص ص ١٧-١٩.

مفهوم الجمال في المسرح قائلاً: "ليس الجميل هو ما يبهر ويسكر مسرحياً، بل الجميل ما يرفع حياة الإنسان والنفس البشرية على خشبة المسرح وفي القاعة، أي مشاعر الممثلين والمشاهدين وأفكارهم".

٥- مراعاة مراحل نمو الخيال عند الطفل، هذه القدرة العقلية التي لا تتمايز عن قدرات أخرى غيرها قبل سن الثالثة، أو أننا لم نكتشف ظهورها قبل هذه السن بسبب عدم صدور سلوك عن الطفل ينم عن أنه قادر على التخيل في تلك الأيام الأولى من حياته. لذلك فإن كلامنا عن مسرح الأطفال لا يكون ممكناً قبل سن الثالثة.

ثم إن خيال الطفل بين الثالثة والسادسة يتمايز عن قدرات الطفل العقلية الأخرى ويتسم بالإحيائية، بحيث يعتقد أن لكل الأشياء من حوله حياة وأنها قادرة على الشعور باللذة والألم..

ويكون العمل المسرحي المناسب لهذه السن هو مسرح الدمى المتحركة (العرائس)، وهو إن أسعف بالنص الجيد يكون قادراً على تقديم العون لنمو الخيال عند الطفل وإيقاظه.. وتغذية الخيال بالقصص والحكايات الممسرحة التي يكون أبطالها من الدمى، والتقيد بعدم الإفراط بما يثير خيال الطفل مما يسيء إلى حياته الانفعالية ويدعه عرضة للكوابيس والقلق والتوتر.

وبين السادسة والسابعة يصبح الطفل ميالاً إلى الخرافة، ويصبح تخيله إبداعياً وتركيبيا ويجد في القصص الخرافية مادة خلابة يميل إليها بقوة. فمن تلك القصص التي تستهويه على المسرح (علي بابا والأربعون حرامي،

مغامرات السندباد، علاء الدين والمصباح السحري، الشاطر حسن، الخاتم السحري).

وبعد السابعة تنمو الاهتمامات بأعمال البطولة والتشبه بالأبطال، ويتجه اهتمام الطفل وينجذب إلى الحكاية وما فيها من أحداث وتشويق. وتثار حماسته عند سماعه أحاديث أشخاص يقومون بأعمال جريئة، يتحاشون الوقوع في الأخطار حين يفاجئون بها، ويتغلبون على أشد المصاعب فتصبح قصص طرزان والرجل الآلي والرجل المطاطي وأمثالها من القصص التي تجذبة.

وتتمثل مهمة المسرحية في تحويل مثل هذه القصص إلى نصوص مسرحية، تمزج الحقيقة بالخيال ويتعود الطفل شيئاً فشيئاً على تركيز الملاحظة، فتنمو لديه القدرة على ذلك، وإيقاظ الفكر النقدي وذلك بالعمل على الملاءمة ما بين الحماسة والعقل، وما بين الخيال والواقع.

وكما في السنتين السابقتين يكون مطلوباً الابتعاد عما يفزع الطفل ويجعله أسير المخاوف حفاظاً على نمو انفعالات الطفل وحماية سلوكه من المؤثرات التي تحبطه وتحرفه.

أما في سنوات الطفولة الأخيرة ما بين العاشرة والثانية عشرة. يصبح خيال الطفل ميالاً للبطولة والقصص التاريخية. والنصوص المسرحية التي تراعي هذه الخاصية في خيال الطفل، فإنها تسهم في تنمية اتجاهات وقيم إيجابية فيما يتعلق بسلوك الطفل الفردي وبتطلعاته الاجتماعية. وتساعد هذه

النصوص على أن يتقمص شخصيات المسرحية وهنا تبدو مسئولية الكاتب المسرحية في اختبار أشخاص المسرحية وفق أسس واتجاهات تربوية واجتماعية.[1]

[1] إسماعيل الملحم، مرجع سابق، ص ص ٩٢-٩٤.

ثانياً: اللعب ومسرح الأطفال:

في لغات كثيرة يعني التمثيل واللعب معنى واحد، ولا عجب في هذا، فكم يقترب اللعب من التمثيل.

ويولع الأطفال باللعب، لذا كان التمثيل لديهم ولعاً آخر، بل هم في لعبهم يمثلون. ويذهب البعض إلى القول أن الكبار يتعلمون فن التمثيل من الأطفال. ونحن الكبار نلعب– ولا شك– ولكن لعبنا في أحيان كثيرة– هو لعب عابث، إن لم يكن نكوصاً إلى فترات الطفولة. أما لعب الأطفال فهو لعب هادف، لأنهم يلعبون من أجل أن يختبروا العالم ويكتشفوا خباياه ويمضوا في عمليات النمو، وعلي فترات الطفولة. وعليه فما نطلق عليه "عبث أطفال" لا يمثل عبثاً حقيقياً.

وللعب أهمية في تكوين شخصية الطفل، وقد كان الكاتب الكبير مكسيم غوركي يصف لعب الأطفال بأنها وسيلتهم إلى إدراك العالم الذي يعيشون فيه والذي يتطلب منهم أن يغيروه فيما بعد.

وحينما نجد تجمعات للأطفال نجد نشاطاً تلقائياً له بعض أبعاد العمل المسرحي، حيث تختلط فيه الحركات والأصوات.

ويرى كثير من علماء النفس أن التمثيل من أهم الوسائل التي تستخدم لتحقيق الشفاء النفسي، فقيام المرء بتمثيل دوراً ما في إحدى التمثيليات أو قيامه بمشاهدة تلك التمثيلية، يؤديان عادة، إلى نقص التوتر النفسي وتخفيف حدة الانفعالات المكبوتة، وذلك عندما يندمج الممثل أو المتفرج في جو التمثيلية

ويتقمص دورا معينا. ويلاحظ أن بعض التمثيليات تزيد الأعصاب توترا إذا كان المتفرج غير راض عن الفكرة التي يشاهدها، أو إذا كان الممثل غير راض عن الدور الذي يقوم به. أي أن التنفيس عن الانفعالات الحادة المكبوتة لا يحدث في التمثيليات إلا إذا رضى المتفرج أو الممثل عن المواقف والشخصيات التي تؤثر فيه. ومن الظواهر النفسية التي يمكن معالجتها عن طريق التمثيل الخجل والانطواء وعيوب النطق.[1]

ويقرر علماء النفس والتربية أن الحيوانات التي هي اقدر على التعلم تكون كذلك أقدر على اللعب. أما تلك التي لا تهتدي إلا بغرائزها الموروثة فإنها لا تعرف اللعب، فصغارها تسلك مسلك كبارها من أول أمرها، دون أن نستطيع إضافة شيء جديد إلى حكمة جنسها. أما الحيوانات التي تلعب، فتلك هي الحيوانات المستطلعة الفاحصة المنقلبة، وهي تكتسب الخبرة في لعبها، وتزيد خبرتها كلما زاد حظها من اللعب.

أما اقرب الحيوانات إلينا وهي القردة، فهي مثلنا تحتفظ بالميل إلى اللعب حتى بعد البلوغ، بيد أنه ليس بين صغار الحيوانات ما يشبه صغار الإنسان في حرية لعبه، ودوام رغبته وتفننه في أساليبه. ويوحي ذلك في أن اللعب معنى بليغ باعتباره وسيلة لنمو الحيوان القابل للتعلم.

ويرى البعض أن لعب الأطفال هو الوسيلة التي تنتهجها الطبيعة في تربية الفرد.

---

(1) مصطفى بدران وآخرون، الوسائل التعليمية، مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة، د.ت، ص٩٢.

ويمكن النظر إلى اللعب على أنه رمز للصحة النفسية، فإذا لم يقبل عليه فرد، كان ذلك دليلاً على عيب فطري أو مرض نفسي.[1]

ويغلب على الأطفال الطابع الاندماجي، والمسرح بخصائصه الدرامية يساعدهم على هذا، لأنه يريهم الحوادث أمامهم، في أماكنهم، وبأشخاصها، بالإضافة إلى مناظره وديكوراته، وإضاءاته الساحرة، التي تتعاون جميعاً على نقل الطفل إلى العالم الذي يُسعده أن يراه.. أي أن عوامل الإيهام المسرحي تتعاون مع خيال الطفل، وموقفه الاندماجي، وحالات التعاطف الدرامي إلى أن تصل به إلى قمة المتعة والانفعال والتأثر إذا أحسن الربط بينها، وروعيت الخصائص التربوية والسيكولوجية والفنية المختلفة، بالإضافة إلى خصائص المسرح كوسيط يقدم للأطفال لوناً من آدابهم على صورة نص مسرحي جيد.

ومعلوم أن دور الممثل أن يوهم الجمهور أن ما يجرى أمام إحساساتهم هو حقيقي، ودور المتفرج- في هذا المجال- هو أن يوهم نفسه بأن ما يجرى أمامه هو حقيقي، وكلا الدورين لذيذ وممتع.

وتتوفر في مسرح الأطفال عوامل متعددة، منها الإيهام المسرحي، وخيالات الأطفال، ومواقفهم الانفعالية، واندماجهم وتعاطفهم. وهذه كلها تجعل

---

(1) سمية أحمد فهمي، الأسس السيكولوجية التي يقوم عليها مسرح الطفل، حلقة بحث سينما ومسرح الأطفال- المجلس الأعلى لرعاية العلوم والفنون والآداب- القاهرة، ١٩٧٣، (غير منشور)..

نقلا عن:

هادي نعمان، أدب الأطفال، مرجع سابق، ص ٣٠١، ٣٠٢.

من المسرح ذي تأثير كبير في غرس القيم الجديدة في أعماق الأطفال. حيث يفوقّ المسرح في تأثيره في الطفولة وسائط الأدب الأخرى، فالمعروف أن لونين من التفكير يغلبان على الأطفال هما التفكير الحسي الذي يعتمد على الأشياء الملموسة، والتفكير الصوري الذي يعتمد على تكوين صور حسية، أما التفكير المعنوي المجرد فلا يبلغه الأطفال إلا في سنوات طفولتهم الأخيرة- كما سبق الإشارة.

والمسرح بهذا أكثر ملاءمة للأطفال من الوسائط الأخرى، لأنه يضع أمامهم الوقائع والأشخاص والأفكار بشكل مجسد، وملموس، ومرئي، ومسموع، في الوقت الذي يقدم الكتاب والمجلة صوراً مكتوبة أو مرسومة وتقدم الإذاعة صوراً مسموعة، ويقدم التليفزيون والسينما صوراً مرئية ومسموعةً فقط.

ويمكن القول أن مسرح الأطفال، هو أحد الوسائط الفعالة في تنمية الأطفال عقلياً وعاطفياً وجمالياً ولغوياً وثقافياً. أو هو أحد أدوات تشكيل ثقافة الطفل.

فهو ينقل للأطفال، بلغة محببة- نثراً أم شعراً-، وبتمثيل بارع، وإلقاء ممتع، الأفكار والمفاهيم والقيم ضمن أطر فنية حافلة بالموسيقى والغناء والرقص.

والمسرح يضع المرايا أمام الأطفال ليروا من خلالها واقعهم، ويدفعهم إلى أن يدركوا أن لهم دوراً في تغيير ذلك الواقع، ويقودهم إلى التفكير، واحترام المثل النبيلة والالتزام بها، وازدراء المفاهيم البالية، وإشباعهم بروح الكفاح والوطنية، وتوسيع مداركهم، وتهذيب وجدانهم، وإرهاق إحساساتهم

وعواطفهم، وإيقاظ شعورهم، وإمتاعهم، وإدخال الجمال إلى حياتهم، وإعدادهم لأن يكونوا طاقات خلاقة منتجة.[1]

والطفل حين يلعب متمثلاً ألعاب الكبار فإن لعبه به عناصر التصديق، فالطفل يزعم أن الكيس الورقي حقيبة، وأن الكرسي طائرة أو سيارة .. الخ.. وبذلك يخلق تمثيلات رمزية.. يقلد أدوار الناس الذين يعرفهم جيداً طبقاً لفهمه لأدوارهم، هذا النوع من اللعب غالباً ما يسمى (لعب الدراما).. وأحياناً يطلق عليه الأدوار وإذا لعب طفل أو أكثر معاً فقد يسمى بألعاب الدراما الاجتماعية. وهذه الألعاب الدرامية لها قيمة كبيرة على الطفل، منها أن الطفل ينمو من خلال هذا اللون، فهو حين يتقمص دوراً ما، غالباً ما يطور لعبه ويكتشف حدوداً جديدة للدور الذي يتقمصه، عندئذ يقوم بتصميم مشاهد جديدة يرويها بشكل فيه تطور وهكذا.

ومن المهم أن يشعر الطفل أن أفكاره ومشاعره تستحق التعبير عنها، ولذلك فإن هذا النوع من اللعب يحقق ذات للطفل، حيث يصبح الطفل في هذا النوع من اللعب أكثر شعوراً بمشاعره عندما يمثل ويكتشف أن عليه مراعاة مشاعر وسلوك الآخرين كذلك، ويتعلم الطفل أن يسمع للآخرين ويستجب لهم.

ويكتشف الطفل في هذا اللعب طرقاً جديدة ليجعل نفسه مفهوماً من خلال الأفعال والكلمات للدور الذي يقوم به فيتعلم كيف يعبر عن نفسه، وكيف يتواصل مع الآخرين، وهذا يساعد على زيادة قاموسه اللغوي ونموه الاجتماعي واللغوي خاصة.

---

(1) هادي نعمان، أدب الأطفال، مرجع سابق، ص ص ٣٠٣، ٣٠٤.

والديكور والحوار الذي يخلقه الطفل في لعب الدراما كثيراً ما يساعده على التخلص من الضغوط والمشاكل التي يعاني منها.

ولا يحتاج لعب الدراما إلى حكم أو تقييم، لأنه ليس له أسس يجب المحافظة عليها، فالعديد من القواعد يصفها الأطفال بأنفسهم طبقاً لحاجاتهم، ولذلك فإن حدود هذا اللعب تتحدد بخبرات الطفل وحاجاته وثراء بيئته.. ولذلك علينا أن نلاحظ الأطفال فقط وهم يقومون بهذا اللون من اللعب، وعلينا أن نعطيهم العلم بوجودنا على شريطة ألا نتدخل لنوجه هذا اللون من اللعب.

هذا اللون من اللعب تلقائي لا يحتاج إلى تعليم.. وهو ينمو مع الطفل ويصبح أكثر تعقيداً وتزداد المواقف والحوارات أطول وأكثر تحقيقاً كلما تقدم عمر الطفل.

هذا اللون من اللعب يوسع فهم الأطفال لبيئتهم ويصبحون أكثر دراية بالعلاقات الاجتماعية وبمن يحيطون بهم، طفل عمره أربع سنوات قد يقول لمن تلعب معه نظفي المنزل وخذي القمامة، ولكن طفل أجر عمره ست سنوات قد يقول بعد أن تنظفي المنزل، خذي القمامة وأنزلي بها لوضعها في مكانها وخذي حذرك ألا توقعي شيئاً على السلم، أما أنا فسوف أقدم الغذاء "لأحمد" ثم أضعه في سريره، هكذا نجد أن الأطفال يضمنون لعبهم أفكاراً جديدة ومتزايدة كلما تقدموا في العمر وكلما عرفوا تفاصيل أكثر حتى يصبح هذا اللعب معقداً للغاية.. طفل عنده ثلاثة سنوات يضع فنجان الشاي والطبق فوق المنضدة ويمضي ليفعل شيء آخر، ولكن طفل في الرابعة والخامسة غالباً إذا ما فعل ذلك فإنه سوف ينطبق بعدد من الخطط والتفصيلات الأكثر من خلال لعبه

التخيلي حيث تتسع بيئة الطفل ويتسع فهمه لها ويصبح أكثر دراية بالعلاقات الاجتماعية لمن يحيطون به.

ويجب أن نوفر للأطفال ملابس متنوعة وإكسسوارات مختلفة حتى يجربوا تمثيل شخصيات قومية وأجنبية في أوقات مختلفة، أي في الصباح وقت العمل، وفي المنزل وفي المساء والحفلات وما إلى ذلك ليتعرفوا على أنواع الملابس المختلفة، وأدوار الناس المختلفة في المجتمعات التي يشاهدونها في التليفزيون؛ فالأطفال يجربون الشعور بلبس ملابس العمل. وملابس الظهيرة في المنزل وقت الراحة وأصحابها في منازلهم، وملابس المساء والحفلات، وملابس الصيف على شواطئ البحر، وملابس الرحلات المختلفة، والملابس القومية لبلدان زاروها أو شاهدوها في تمثيلية تليفزيونية، ويتعلمون بذلك أن الناس تلبس بطريقة مختلفة تبعا لطبيعة كل بلد ومناخها، وكل قطر وعاداته، وكذلك يلبسون تبعا للمناسبات المختلفة.

وعادة ما يمثل الأطفال أدوار رجل الشرطة ورجل المطافئ، خصوصا إذا كانوا قد شاهدوها في طرق قريبة من بيئتهم، ويمثلون أيضا رجل ساعي البريد "فأحمد" يضع الكاب، على رأسه ليصبح رجل شرطة، و"ماجد" يمسك قطعة قماش ويسرع لإطفاء حريق شب في منزل مجاور، و"آدم" يلتقط حقيبته ويزعم أنها حقيبة بريد ويذهب ليوصل خطابا إلى "مصطفى"، وهكذا يمثل الأطفال الأدوار المختلفة لأن هذه الأعمال المختلفة مهمة بالنسبة لهم، فالطرق التي يلعب بها الأطفال تعكس غالبا البيئة التي يعيشون فيها. فالطفلة الريفية تزعم في لعبها أنها تطعم الدجاج وتحلب البقرة، بينما الطفل في البيئة الحضرية قد يلعب دور سائق أتوبيس أو محامي أو ما إلى ذلك..

وفي بعض المناطق الأخرى يزعم الأطفال أنهم ينزلون إلى مناجم الفحم وفي مناطق أخرى قد يأخذون طعامهم ويذهبون إلى المصنع.. الآن وبعد كثرة الحروب حتى بين الدول الشقيقة أصبحت لعبة الحرب والتدمير تستهوي أغلب الأطفال.

يقلد الأطفال أيضاً في لعبهم أدوار الوحوش من القصص التي يسمعونها، أو يقلدون أبطال المسلسلات والقصص التليفزيونية بعد أن رأوهم وعاشوا معهم في قصة ما، أنهم لا يعيدون تمثيل مواقف مألوفة فقط، ولكنهم يخلطون الحقيقة بالخيال كذلك.. المهم علينا أن نأخذ حذرنا نحن الكبار من اهتمام الصغار وفضولهم حول البيئة الملازمة لهم، ويجب أن نساعدهم في التركيز على الأحداث كما تحدث.

كذلك علينا أن نكتشف ما تعلمه الأطفال بعد القيام برحلة من خلال الاستماع إلى ما يقولون، والطريقة التي يلعبون بها، لأن الأطفال عندما يلعبون مع بعضهم فإنهم يوضحون التجارب التي خاضوها.. فبعد زيارة إلى حديقة الحيوان قد يزعم الطفل أنه قرد يتسلق شجرة، أو أسد يزأر ويحاول افتراس فريسته، أو حارس في الحديقة.. وقد يشترك مع أطفال آخرين لم يذهبوا إلى الحديقة ولكنهم يقلدون وكذلك رحلة إلى شاطئ البحر قد تأتي بفكرة فتح شمسيات يزعم الأطفال حملها، ووضع فوط البحر عليها حتى تجف. وتمثيل المراكب في تمايلها، وكذلك رحلة الريف قد تثير أسلوب جني الثمار، حيث يزعم الأطفال أنهم يقطعون اليوسفي والبرتقال أو العنب والبعض يهز شجرة لتسقط فاكهتها في سلة يحملها بين يديه وما إلى ذلك، ولعب الدراما يوفر فرصة كبيرة لنمو الأطفال ولعل أهم هذه الفرص هي:

- نمو خيال الطفل.
- نمو طلاقة الطفل اللغوية.
- زيادة حصيلة الطفل من المفردات اللغوية.
- نمو إدراك الطفل الاجتماعي وهو يمثل أدوار أفراد أسرته وعمال المجتمع والموظفين.
- اكتساب مفاهيم جديدة وتوضيح مفاهيم لم تكن واضحة في ذهنه.
- التمرين على مهارات اكتسبها حديثاً وبدأ يوظفها في لعبه..
- التعبير عن مشاعر الطفل السلبية والإيجابية بطريقة صحيحة.[١]

ويمثل الإيهام Illusion أحد الألعاب الأساسية لطفل ما قبل المدرسة والذي يرتبط ارتباطاً كبيراً بمسرح الطفل فالإيهام يتولد عند حدوث التوهم أو التخيل لدى الطفل مما يسمح بتوليد فكرة لديه، ويتأثر ذلك بما توفره له أمه من أشياء لاستخدامها لتوليد تلك الفكرة. كما يرى أن كل طفل يستطيع أن يواجه نوعين من العالم، أحدهما يعبر عن حقيقة داخلية Realite Interieure ، والآخر يعبر عن حياته الخارجية والواقعية.

كما يؤكد "وينيكوت" أن الطفل في مراحل نموه المبكرة يقوم بتنمية قدراته على قبول الواقع الخارجي لحياته من خلال اكتسابه للعديد من الخبرات، وكذلك من خلال مواجهته ومحاولة ربطه بين الحقائق الموجودة في كل من

---

[١] هدى قناوي، الطفل وألعاب الروضة، مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة، ١٩٩٥، ص ص ٢١٢-٢١٦.

عالمه الخارجي وعالمه الداخلي، إلا أن ذلك يتوقف على مساحة الخيال لديه، حيث يقوم الطفل من خلال تلك المساحة بتجميع أشياء أو بعض المظاهر أو المواقف أو الأدوار المرتبطة بعالمه أو بواقعه الخارجي واستخدامها في تطويعها لتتوافق مع عالمه الداخلي أو مع الحقيقة المكنونة بداخله.

وقد أكدت البحوث والدراسات العلمية أن الأطفال يخبرون الكبار بما يفكرون فيه وما يشعرون به من خلال لعبهم التمثيلي الحر واستخدامهم في اللعب للدمى والمكعبات والألوان والصلصال وغيرها من أدوات اللعب.

ولخيال الأطفال أشكال من أهمها الخيال التمثيلي الذي يقتصر على استرجاع الصور التي يتم الاحتفاظ بها في منطقة الوعي، والخيال الإبداعي الذي ينتج عن تركيب الصور الحسية فيما بينها واستخراج نماذج جديدة منها.

ويشير " تورانس Torrance " إلى أنه يمكن تنمية الإبداع عند الطفل من خلال الأدوار التي يمارسها في اللعب والتي تعتمد على الخيال والتساؤلات والاستفسار والاستكشاف.

ويرى " بياجيه Piaget " أن اللعب الإيهامي هو عملية التحول من النشاط الوظيفي للطفل أو النشاط العملي إلى النشاط التصوري أو التمثيلي، أي عملية التحول من الأفعال إلى الأفكار، مما يتيح للطفل فرصة تنمية قدراته المعرفية التي تمكنه من التفاعل على المستوى التجريدي مع العالم الواقعي فيما بعد.

كما تركز النظرية المعرفية على أهمية اللعب التخيلي في النمو العقلي، إذ تعتبر أن اللعب أو النشاط الذي يتأسس على الحركة والتمثيل الرمزي والتمثيل التخيلي والتصور الذهني والرسم والتشكيل ويُعد من العمليات الرئيسية لتنمية العقل والذكاء لدى الطفل.

بينما يفترض " فرويد Freud " أن السلوك الإنساني يقرره مقدار السرور أو الألم الذي يصاحبه، وأن الطفل يميل إلى السعي وراء الخبرات التي تؤدي إلى تحقيق السرور والمتعة له وذلك لتكرارها. كما أنه يحاول تجنب الخبرات المؤلمة والابتعاد عنها. ومن ثم فإن الطفل يسعى دائماً إلى خلق وتهيئة عالم من الوهم والخيال ليمارس فيه خبراته الباعثة على السرور والمتعة دون خوف من تدخل الآخرين لإفساد ذلك السرور وتلك المتعة.

وتشير " فالنتين Valentine " إلى أن الطفل يستطلع مشاعره وعواطفه بنفس الطريقة التي يستطلع بها المدركات الحسية المتولده في عالمه الخارجي. وترى " سوزانا ميلر Susanaa Miller " أن اللعب الإيهامي يرتبط بجميع العمليات والتركيبات التي تكمن وراء الترتيب والاختزان والضبط الذاتي وإعادة تنسيق المعلومات التي تبدو وكأنها تجعل عقل الطفل يكاد يكون مشغولاً على الدوام.

كما تشير " سوزانا ميلر " إلى أن اللعب الإيهامي له العديد من الوظائف التي يؤديها للطفل، إذ من خلاله يستطلع الطفل مشاعره، أو يطمأن من مخاوفه، أو يستزيد استثارته، أو يحاول فهم حادث محير أو غامض بتمثيله بالتصوير، أو البحث عن تثبيت ذكرى مهمة، أو تغيير حدث بحيث يجعله مبهجاً لنفسه في عالم الخيال الخاص به.

وترى "تينا بروس Tena Bruce" أن للعب ثلاث وظائف رئيسية، وهي.

١- الوظيفة التعويضية:

حيث يقوم اللعب بإشباع حاجة لا يمكن أن يشبعها الواقع، وهو ما يطلق عليه اللجوء إلى الخيال.

٢- وظيفة التفريغ:

حيث يتيح اللعب للطفل فرصة التخلص من الآثار السلبية لبعض تجاربه.

٣- وظيفة الأسبقية:

وتلك الوظيفة تتضح عندما يقوم الطفل بأداء أدوار أو تمثيل مواقف أو تجارب لم يجتزها من قبل.

وتُعد هذه الوظائف الثلاث مرتبطة باللعب الإيهامي حيث أن تلك الوظائف تعتمد على خيال الطفل. كما أن إحساس الطفل بالواقعية يكون إحساساً مؤقتاً، أما صلته بالخيال فتكون صلة دائمة ومستمرة وخاصة فيما بين سن الثالثة والسادسة من عمره، كما أن تعبيراته قد ترتبط في هذا المجال ببعض الأفكار المميزة لمرحلة الأنا المركزية. ومن ثم نجد أن عامل كل من المثيرات والدوافع لدى الطفل غني بالخيال أكثر مما هو غني بالواقع، ولذا فإن الطفل يجد نفسه يسبح في عالم الخيال.

ويأخذ اللعب الإيهامي أشكالاً مختلفة فهو يُعد مرآة للثقافة السائدة في المجتمع الذي يتواجد فيه الطفل، ومن ثم يعكس بالتمثيل الأحداث الجارية في حياته اليومية والتي تعبر عن روح العصر الذي ينمو فيه الطفل.

ويرى " ماركي Marky " أن الأطفال قبل سن الثلاث سنوات يظهرون اهتماماً بالأشكال التالية من اللعب الإيهامي، وهي:

- إضفاء صفات شخصية على الأشياء: وذلك كما في الألعاب التي تتضمن مخلوقات يتخيلها الطفل مثل الشبح أو المارد.

- **الاستخدام الإيهامي للأشياء:** وذلك كإطلاق الطفل لمسميات تخيلية على الأشياء، كتسمية العصا (حصانا)، أو التخيل بأنه يتناول وجبة غذائية من طبق وكوب فارغ وباستخدام أشياء خالية كأدوات للأكل.

- المواقف **الإيهامية:** وهي المواقف التي تتضمن الاستخدام للمواد أو للأشياء كبناء المباني والكباري، وكذلك استخدام المناشط التركيبية في المواد الخام، وهو ما يعرف بألعاب البناء.

ومما تقدم نجد أن اللعب الإيهامي يتيح للطفل الفرصة للتحرر من عالمه الواقعي الذي يرتبط بالالتزامات وبالقيود وبالرفض لرغباته وبالإحباط لعدم إشباع تلك الرغبات والدوافع، وذلك لكي يتخيل أحداثاً كان يرغب في أن تحدث له ولكنها لم تحدث، أو لكي يعدل من أحداث قد واجهته ولكن ليس بالشكل الذي كان يتمناه.

وبذلك يكون اللعب الإيهامي ميكانيزم Mecanisme لدفاع الطفل ضد كل ما يقلقه ويسعى من خلاله إلى تحقيق رغباته المرفوضة من قبل مجتمعه، وإلى إشباع رغباته، وإلى اختيار تجاربه من واقعه هو.

كما يسهم هذا النوع من اللعب في تحقيق النمو المعرفي والانفعالي والاجتماعي لطفل هذه المرحلة العمرية، وذلك إلى جانب أنه يعد

وسيلة تشخيصية وعلاجية للعديد من الاضطرابات النفسية التي قد يعاني منها الطفل.

كما يرى " فيجوتسكي Vygotsky " أنه من الضروري تشجيع الطفل على القيام باللعب التخيلي، لأن مثل هذه الأنواع من اللعب تتطور في سن الحادية عشرة إلى ارتجالات درامية تمثيلية، وإلى كورال، وإلى أوركسترا، وجماعات للرقص التعبيري، وإلى جماعات للفنون.

كما أشارت نتائج الدراسات العلمية أنه يمكن استنتاج خيال الأطفال من خلال الملاحظة الدقيقة للعبهم الفردي أو من خلال تحليل القصص ومناشط اللعب وأحلام اليقظة عندهم. فقد أوضحت دراسات كل من "فيربيرج Freyberg " و"بلاسكي Pulaski " أنه يوجد ارتباط موجب بين الاستجابات الحركية على "اختبار رورشاخ"- طريقة بقع الحبر- وأحلام اليقظة والألعاب الإيهامية.

كما استخدم "جوتليب Gottleib " بقع الحبر واختبارات " تورانس Torrance " لاكتشاف السلوك الخيالي عند الأطفال بهدف تنميته لديهم.

ويلخص "فاروق عثمان" أشكال اللعب الإيهامي لدى الطفل في مرحلة ما قبل المدرسة وفقاً لما يلي:

- الموضوعات المنزلية: وذلك كالقيام برعاية الصغار، والقيام بأدوار الزوجين أو بأدوار البائع والمشتري.
- النشاط المرتبط بوسائل الانتقال: وذلك كركوب السيارة أو القطار أو الباخرة أو الطائرة أو الدراجات البخارية.

- النشاط المرتبط بالمهن: كالقيام بأدوار المهندس أو الطبيب أو البحار أو الصياد.
- أدوار توقيع العقاب: وذلك كأن يؤدي دور الشرطي الذي يوقع المخالفات على الخارجين على النظام، أو دور المعلم الذي يوقع العقاب على التلاميذ المشاغبين.
- أدوار لأشخاص من وحي الخيال: وذلك كتخيل شخصيات مثل سندريلا أو الشاطر حسن أو رجل الفضاء.(١)

وفي مجال اللعب فإن الطفل يكتسب عادات معينة، وهو ينمط الحركة فاللعب- من خلال التشخيص، كما يرى "بيتر سليد" دراما خالصا سواء كان لعبا شخصيا Personal Play أم لعبا استيباطيا Projectine وسواء كان لعبا واقعيا أم لعبا تخيليا، وأي لعب ينطوي على عنصر تمثيلي.

ولكن ما يميز الأداء التمثيلي عموما عند الأطفال هو تلك التلقائية التي يتمتعون بها في الصغر، وهي تلقائية إذا أحسن توجيهها فإنها يمكن أن تفيد في إكساب الطفل العادات الملائمة لتوافقه النفسي والاجتماعي، كما أنها يمكن أن تكسبه الحس الدرامي الذي هو المقدمة الضرورية للأداء التمثيلي الجيد.

وقد أورد "سليد" عددا من الأسئلة التي تم توجيهها إلى عدد من الأطفال الذين يقومون بالتمثيل وهم جميعا ممن تقع أعمارهم تحت سن الحادية عشر،

---

(١) محمد الحماحمي، فلسفة اللعب، مركز الكتاب للنشر- القاهرة، ط١، ١٩٩٩، ص ص ٦٢-٦٧.

وهو يورد تلك الأسئلة والأجوبة عليها من منطلق أن الطفل ليس مجرد ممثل، بل أنه شخص مهم، لرأيه وزنه الذي يجب أن نضعه في الاعتبار عندما نريد أن نقرر شيئا بخصوص هذا الطفل.

ويمكن من خلال سياق تلك الأسئلة وأجوبة الأطفال عليها استخلاص الحقائق التالية:

١- أن الأطفال يرون أن السن الملائمة لبدء التمثيل تكون أفضل حينما تكون أصغر ما يكون.

٢- أن الأطفال حين يقومون بالتمثيل فإنهم يشعرون أنهم يمثلون أنفسهم.

٣- أن الطفل يميل إلى تمثيل الدور الذي يؤلفه هو، لا ذلك الذي يؤلف له من خلال الآخرين.

٤- يقرر الأطفال أنهم يصلون إلى بناء أفكار صالحة للتمثيل من تلقاء أنفسهم.

٥- عند تمثيل قصة تاريخية فإنه ليس من المفضل- من وجهة نظر الطفل- تدخل أحد الكبار للإشارة بتوضيح أداء الدور، فإن الطفل يرى الدور هكذا، وهو يرفض تدخل الكبار ولا يلتفت إليهم.

٦- يشير الأطفال إلى أنهم لا يميلون إلى تكرار أنفسهم، ويفضلون الأدوار الجديدة.

٧- يذكر الأطفال أيضا أنهم من خلال التمثيل يتعلمون أشياء جديدة.

٨- يقرر الأطفال كذلك أنهم يمكنهم تمثيل أدو ر لم يروها في حياتهم أو لم تمر في خبراتهم.

٩- يذكر الأطفال أنهم حين يمثلون كما يحبون فإن ذلك بالنسبة لهم تمثيل، وهو عمل وهو لعب أيضاً (رداً عل سؤال هل هو عمل أو لعب).

ومن الواضح أن التمثيل لدى الأطفال ليس مجرد أداء عمل، أنه أولاً متعة، والطفل يستمتع أكثر حينما يؤدي عملاً ما بتلقائية، والتلقائية التي نشير إليها هنا نابعة من حاجة الطفل إلى التعبير عن نفسه بالصورة التي يعشقها ويتمناها، وهو لا يرحب بتدخل الكبار لتعديل سلوكه عند التمثيل، أنه يصدر في أدائه عن اقتناع كامل بأن ما يؤديه هو الحقيقة من وجهة نظره، أنه التقمص الكامل لما يتخيله الطفل، وهو نوع من اللعب الدرامي، وهو يشبه إلى حد كبير ما تشير إليه "سوزانا ميللر" حين تقرر أن الطفل أثناء اللعب الإيهامي لا يرحب بتدخل الكبار لتعديل أو تحبيذ أو تغيير بعض الحركات التي يقوم بها .. أن الأطفال يؤدون ما هو مقتنعون به، وهذا الاقتناع نابع من صدق وعمق التخيل، وهو تخيل له وظيفته المباشرة في إكساب الأطفال خصائص سلوكية ملائمة..[1]

وعموماً فإن هناك عدة اعتبارات يجب على المعلمة مراعاتها في مجال لعب الدراما للطفل تتمثل في:

- توفير تجارب غنية تعطي الأطفال خلفية حتى يحسنوا ويطوروا لعبهم.
- ترتيب المساحات حتى يستطيع الأطفال لعب الدراما في كل الغرفة.

---

[1] مصري حنورة، الرفيق الخيالي وتلقائية الأداء التمثيلي عند الأطفال، بحث مقدم في: الحلقة الدراسية حول "مسرح الطفل"، ١٧-٢٠ ديسمبر ١٩٧٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، ص ص ٨٠-٨١.

- اختيار المواد والأجهزة (إكسسوارات) والأدوات والخامات والمعـدات التـي تقترح أدوارا يكون الأطفال مهتمون بها.
- التخطيط للوقت حتى يتاح للأطفال تنمية وتطوير لعبهم.
- ملاحظة السلوك لاكتساب فكرة عن فهم الأطفال واهتماماتهم واحتياجاتهم.
- التدخل عندما يحتاج الأطفال المساعدة أو التحضير .. قد تقترح المعلمة شـيئا أو تسأل سؤالا، أو تقدم جهازا جديدا، أو تأخذ دورا مع الأطفال فـي لعبـهم لمدة قصيرة من الوقت.[1]

[1] هدى قناوي، الطفل وألعاب الروضة، مرجع سابق، ص ٢٢٤.

ثالثا: الدراما الاجتماعية ومسرح الطفل:

أن الدراما عامة تتضمن بعض عناصر المسرح مثل التصورات الصوتية ومواقف الحياة، ولكن الدراما لها دورها وضرورتها كناحية تعليمية وعلاجية أكثر من المسرح. وهناك العديد من النظريات تدور حول تمثيل الطفل، وقد أكدت كثير من النظريات أن مرحلة الطفولة يتمكن من خلالها الفرد من التأقلم مع الحاضر والإعداد من اجل مرحلة البلوغ.

وقد أوضحت إحدى الدراسات أن التمثيل يعد جانبا جوهريا للحياة الشابة الذي من خلاله يقوم الطفل بالتفكير والربط بين الأشياء، العمل، التذكر، الاختبارات، الإبداع وتنمية التركيز. وأكدت دراسة أخرى بأن التمثيل يعتبر وسيط يقوم من خلاله الأطفال بإدخال التجارب إلى أنفسهم، والوصول إلى اتفاق مع عالمهم، ومن خلال التمثيل يمارس الأطفال الكثير من المهارات.

إن الدراما التي تركز على استخدامها مع الطفل تقوم من خلالها المعلمة بتوجيه الأطفال لإكسابهم خبرات مختلفة مثل: الثقة، والتعاون، واكتساب المهارات الشخصية والاجتماعية.

فالدراما تمنح الفرص المختلفة والفريدة حيث يعيش الفرد موقف ما بدلا من السماع به، وذلك حقيقي حيث "أنا أسمع: أنا أنسى، أننا أرى: أنا أتذكر أنا أفعل: أنا أفهم "فالدراما تمكن من فهم أكبر للنفس والعالم المحيط به لبناء الثقة بالذات والاحترام المتبادل.[١]

---

[١] نهلة خالد محمود عمر، استخدام الدراما الاجتماعية في خدمة الجماعة لتنمية الدور الاجتماعي للأطفال المعاقين جسمياً، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الخدمة الاجتماعية- جامعة حلوان، ٢٠٠١، ص٦٢.

ويرى البعض أن مفهوم ألعاب الدراما الاجتماعية مرادفا لمفهوم لعب الدور و تتطلب ألعاب الدراما الاجتماعية من الطفل تحليلا لخبرته الشخصية التي عاشها في بيئته لاختيار عناصر الشخصية ومقوماتها التي يمكن إبرازها في التمثيل الدرامي.

ومن ثم فإن الدراما الاجتماعية تتطلب مرونة من الطفل لتطويع إمكاناته الشخصية وتطويع إمكاناته النفسية لضغوط المواقف المطروحة للأداء، وبهذا يضطر الطفل إلى التكيف لمتطلبات الدور وطلبات زملائه في اللعب فيتجاوز الطفل نظرته المتمركزة حول ذاته [1].

وتعرف الدراما الاجتماعية بأنها طريقة يقوم الأطفال فيها بأداء عرض مسرحي لبعض الأدوار الاجتماعية بهدف اكتساب معرفة متصلة بثقافة جماعة اجتماعية أخرى، أو التعرف عل توقعات دور اجتماعي مختلف، أو لإنتاج واختبار حلول بديلة لصراعات الجماعة أو للصراعات الاجتماعية[2].

ونجد أن الدراما النفسية تستخدم مع المرضى لتحقيق أهداف علاجية وتحتاج إلى معالج متخصص، أما الدراما الاجتماعية فتستخدم

---

[1] عواطف إبراهيم محمد، مفاهيم التعبير والتواصل في مسرح الطفل، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٠، ط١، ص١١.

[2] مريم ماجد سلطان، مدى فاعلية السوسيودراما في تنمية الابتكار لدى الأطفال، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية- جامعة عين شمس، ١٩٩٢، ص ٢٠٣.

هـذا الأسـلوب لتحقيـق أهـداف علاجيـة ووقائيـة وتنمويـة للأسـويـاء والمرضى[1].

والدراما الاجتماعية طريقة تمثيلية تشبه السيكودراما، ولكن يبتعـد فيـها الممثلون عن تمثيـل الصفـات الفرديـة ويقومـون بتمثيـل أدوار نموذجيـة مشتركة[2].

فهي (الدراما الاجتماعية) ليست مجرد استمتاع فقط، بل هي وسيلة يستنبط بها الطفل معاني أساسية في المواقف المتنوعة، كما هي وسيلة تعليمية تكسـبه مهارات عقلية واجتماعية وفنية وحركية يستنبط منها قواعد عامة تسـهم فـي إدراكه للمفاهيم في مرحلة تالية ولا يتطلب تعلم الدرامـا اسـتعدادات خاصـة، ولكن هذا التعلم يحتاج فقط إلي مجموعة من الأطفال ومشـرف يرشـدهم فـي مكان محدد وزمان معين[3].

والدراما الاجتماعية كثيرا ما يلجأ إليها المربون لنشر معلومة، أو لتدعيـم نظريات أخلاقية، فإذا كان الطفل يتقمص شخصية بطل القصص التي يسـمعها

---

[1] ماجدي عاطف محفوظ ، استخدام أخصائي الجماعة لتكنيكـي لعـب الـدور والمناقشـة الجماعية وإكساب الأعضاء المهارات الإجرائية، رسالة دكتوراه غير منشورة، كليـة الخدمة الاجتماعية، جامعة حلوان، ١٩٩٢، ص ٤٩

[2] نهلة خالد محمود، مرجع سابق، ص٤٦.

[3] عواطف إبراهيم محمد ، مفاهيم التعبير والتواصل في مسرح الطفـل ، مرجـع سـابق، ص١٤٩.

فمن طريقة الإيحاء أو الاستهواء والتقمص والمشاركة الوجدانية يمكن أن ندعم فيه القدوة الحسنة ويتعلم الطفل مهارات دوره الاجتماعي المتوقع(١).

فالدراما الاجتماعية تعكس ثقافة الأشخاص، وتستخدم مع جماعات مختلفة، جماعة الأطفال وجماعة المعلمين وجماعة الأباء(٢).

وتعرف الدراما الاجتماعية بأنها تعتبر تمثيل درامي لمواقف من الحياة، ويتم تقديمها باستخدام مجموعة من الممثلين، ودائما ما تكون مصممة بناء علي خلفية الأعضاء وتكون الدراما الاجتماعية غير تقليدية(٣).

كما تساعد الدراما الاجتماعية على تنمية التفكير العكسي، حيث يتعلم الطفل من خلال تمثيلية لأدوار الآخرين من حوله كيف يري الغير الأشياء من زاوية أخري، ولهم وجهة نظر مختلفة عن وجهة نظره، وهذه خطوة هامة نحو التخلص من التفكير غير الموضوعي، كما أن التخيل شكل من أشكال التفكير الذي يسبق التمثيل الرمزي، وهي تتيح الفرصة للأطفال لتمثيل أنفسهم والعالم من حولهم الذي يتعدى أسرهم(٤).

---

(١) المرجع السابق، ص٣.

(٢) available on lune htlp / www geocities conlathens /acropoils 20-60-honpay 4-htm 10/25/99

(٣) apoilable on line http/www. Katrssoc. Con /socia htmi 12/99

نقلا عن:

نهلة خالد، مرجع سابق، ص ٤٦، ٤٧.

(٤) هدي الناشف، استراتيجيات التعلم في الطفولة المبكرة، دار الفكر العربي. القاهرة، ١٩٩٨.

وتعتبر الدراما الاجتماعية نوع من أنواع لعب الدور ويمكن أن تصبح مرادفا له، وهي عبارة عن أسلوب يعبر الأعضاء بواسطته عن مواقف ومشكلات من واقع الحياة، حيث يؤدونه بشكل تلقائي، ويستخدم كأسلوب لاستكشاف عمليات التفاعل بين الأشخاص في مجتمع ما، ومساعدة أعضاء الجماعة علي فهم وإدراك أحاسيسهم ودوافع سلوكهم وكذا مشاعر الآخرين ودوافع سلوكهم في المواقف الاجتماعية المختلفة، ولزيادة قدراتهم على أداء السلوك المتوقع ، والتصرف في شئون حياتهم بشكل أفضل خاصة إذا ما واجهتهم مشكلات أو اعترضتهم صعوبات في المستقبل(١).

ويمكن حصر مميزات الدراما الاجتماعية في الآتي:

١-تزود الدراما الاجتماعية الفرد بأفكار جديدة ، كما تزيد هذه الطريقة من حساسية الفرد لمشاعر الآخرين في المواقف المشكلة أو التي تنطوي علي صراع ، لأن الفرد يستطيع تصور نفسه في موضوع الآخرين من الحفاظ على الطابع الواقعي دون تهديد شخصية الفرد وذلك بالقيام بتحليل مواقف الحياة الواقعية.

٢- تمثيل مواقف منتقاة، يقدم فرصة نادرة لمناقشة الاستجابات الشعورية الحقيقية.

---

(١) كرم محمد الجندي، لعب الأدوار كأحد أساليب التعبير التي يجب إضافتها لبرامج طريقة خدمة الجماعة، الكتاب السنوي الأول في الخدمة الاجتماعية، ط١، ١٩٨٩، ص٣٠١.

٣- إنها أسلوب يقوم علي الاستفادة من الظروف السائدة في الوقت الحاضر لبحث ظروف الماضي والمستقبل وإمكانية تحليل الأحداث الحالية والمستقبلية.

٤- تتميز الدراما الاجتماعية بالتلقائية وإثارة الخيال، وهذان العنصران يسهلان إجراء عملية التنفيس للمشاعر والانفعالات.

كما أن الدراما الاجتماعية تزيد من اهتمام ومشاركة الجماعة، كما أنها تسهل تعريف الأعضاء بشخصيات ومواقف حقيقية في الحياة [١].

---

[١] Ovailable on lime http/www.katrassoc con/soocis htmi 12/25/

نقلا عن:

نهلة خالد، مرجع سابق، ص ٤٨.

رابعا: التراث الشعبي ومسرح الطفل:

لكل شعب مأثوراته الشعبية.. عادات وتقاليد ومعتقدات وفنون وآداب فهي مرآة حقيقية نتعرف من خلالها على شخصيته، وما يتصف به من إيجابيات وسلبيات، ولا توجد من له إيجابيات فقط، أو سلبيات فقط، ولكننا حينما نتحدث عن مأثورات شعب، فإن الإيجابيات هي التي تتفوق، ويكون لها السبق والسيطرة، فيها يكون الفخر كل الفخر، والميزة كل الميزة، بل هي الإبراز الحقيقي أمام الشعوب الأخرى تفاخرا وزهوا.

وإذا كانت هذه الشعوب قد تناسب مأثوراتها الشعبية تحت مظلة التكنولوجيا والتقدم العلمي الهائل، فإن شعب مصر مازال يحتفظ بمأثوراته التي اكتسبها منذ آلاف السنين، تعبر عنه وتبرز شخصيته الواضحة وضوح الشمس.. ليس معنى هذا أن مأثوراته الشعبية تمنعه من ممارسة حقه في الحياة الجديدة، إنما الخوف من حيث هذه الحياة، والتغير اليومي إلى جديد يؤثر على مأثوراته الشعبية.

إن ما نراه حول مأثوراتنا من غبرة تحوم حولها، أو سحابة قاتمة تحجب عنا، وتجعلنا نعيش حياة ما يسمى بالعولمة، أي العالم الواحد الذي سوف يكون له مقومات حياتية واحدة، فإن سحابة الحجب سوف تنقشع، لأن المعدن الأصيل لا يتأثر بالمهلكات فهو في النهاية معدن أصيل ذا جذور عميقة، وهذه الأصالة والجذور تظهر واضحة جلية في مأثوراتنا الشعبية التي مازال لها الوجود الكامن في النفوس والوجدان رغم لباسها ملبوس التطور والتقدم والمدنية الحديثة وهو أمر لابد أن يترك تأثير، لكن الجوهر مازال محتفظا بكل مقوماته وثابتا في سلوكياته.

وتعتبر الحكاية الشعبية من المأثورات الشعبية التي لها وضع خاص في المجتمعات المصرية، وبالذات المجتمع الريفي أو القروي، ممثلا في عاداته وفنونه وخبراته اليومية والمتوارثة..

والبيت هو المكان الذي يكاد يكون ملتقى رسميا للحكي أو القص كما كان في الماضي القريب والبعيد حينما كانت الحكاية هي الوسيلة الوحيدة التي تجمع الأسرة كل ليلة قبل النوم وبخاصة الأطفال والصبية، لقد كادت أن تكون الحكاية بمثابة المادة العلمية التي يتعلمها أو يتلقاها الأطفال وهم في سن مبكرة، والأم أو الجدة أو الأب وهو المعلم والمدرس والمربي، والبيت هو المدرسة والمعهد والكلية والجامعة.

لذلك نعتبر الحكاية الشعبية هي تأصيل حقيقي للشخصية المصرية، لأن فيها مزاجه النفسي والفكري والعقائدي، يبرز من خلالها عاداته وسلوكه التي اكتسبها من خبرة الآباء والأمهات نتيجة أفعال أجيال سابقة، امتدت إلى جيله الحالي كما تقول الدكتورة فاطمة حسين المصري في كتابها "الشخصية المصرية".

ومن أبرز الصفات التي تتضح في القصص الشعبي البطولة والشهامة والشجاعة والكرم والدفاع عن الوطن أو الجماعة وحماية الضعيف والمرأة، هذه الصفات التي أبرزتها الحكاية الشعبية هي التي لمستها الجماعة الشعبية، والحكايات الشعبية تكاد أيضا أن تمثل كل طموحات ورغبات الراوي تأكيدا على إبراز التشابه وتربيته وعشقه للأرض التي وجد نفسه يحيا عليها. ويطعم من خيراتها، ويشرب من مائها وبالتالي اكتسب صفات هذا العشق والحب.

فكانت فيه صفات الكرم والشهامة والشجاعة وحب الوطـــن والأرض والتديـــن حيث الإيمان المتعمق منذ القدم.[1]

ومسرح الطفل- أيا كان نوعه وشكله- مجمع فنون الأدب يتمثـــل فـــي النص والكلمات والحوار والأغاني، والتشكيل واضح في الديكـــور والملابـــس، والحركات الإيقاعية موجودة في الرقصـــات التـــي تجســد مواقـــف معينـــة، والموسيقى قائمة كمؤثر وكألحان للأغاني، بجانب فنون الإخـــراج، والتمثيـــل، والأداء.. مضافا لذلك كله الإضافة، ولدينا جمهور من الأطفـــال نســتكمل بـــه العرض المسرحي.

وتتطابق فنون الأطفال وآدابهم تطابقا كبيرا مـــع المـــأثورات الشـــعبية وتتلاحم معها بشكل عضوي، حتى لقد قيل في واحدة من الدراسات في جامعـــة "رايت" بمدينة "ديتون" في أوهايو الأمريكيـــة: إن ٧٥% إلـــى ٨٥% مـــن أدب الأطفال مأخوذ عن التراث الشعبي، ويمضي على منواله.. وهي مقولة صادقـــة يدركها الذين يتتبعون الكتابة للأطفال عالميا، فما من عمـــل إلا وفيـــه لمحـــات تراثية.

ومسرح الأطفال لا يشذ في نصوصه عن هذا السبيل.. ويضاف إلى ذلك أن فنونا شعبية أخرى قد احتلت مكانتها داخل هذا المسرح، وظهرت عنـــاصر مادية وتراثية في الملابس والديكور، وفي الموسيقى، والغناء وفـــي الحركـــات

---

[1] أحمد محمد عبد الرحيم، دور الحكاية الشعبية في تنشئة الطفل، بحث مقـــدم فـــي النـــدوة العلمية- المهرجان الثاني لفنون طفل الصعيد- المنيا- ٨ سبتمبر إلى ١٣ ســبتمبر ٢٠٠١، الهيئة العامة لقصور الثقافة- إقليم وسط وجنوب الصعيد الثقافي- فـــرع ثقافـــة المنيـــا، ص١٢٠، ١٢١.

والرقصات.. ومن هنا أضحى مسرح الطفل مرتبطا بالتراث.. فضـــلا عــن أن هناك أشكالا مسرحية صالحة للأطفال قد أضحـــت فـــي حـــد ذاتـــها تراثـــا.. وإذا حاولنا أن نغوص في التاريخ بحثا عن البذور والجذور، إيمانـــا منـــا بـــأن "الجذوع" ألتي نمت أشجارا وارفة الظلال وافرة الثمار، قد خرجت من أرضنـــا وتربتنا.. غير أن سؤالا ألح علينا، أفسد متعة البحث والدرس.. وسوف يرد هـذا السؤال في ثنايا هذه السطور.

ومنذ وقت مبكر استثمر الكاتب حكايات التراث الشعبي عالميا وعربيـــا في وضع مسرحيات للأطفال.. حتـــى أن مســـرحية علـــي بابـــا قدمـــت لـــهم بالإنجليزية في أواخر القرن الماضي! واستفاد البعض مـــن إطـــار ألـــف ليلـــة (شهريار وشهرزاد) في عديد من الأعمال المسرحية.. وذلـــك بجـــانب بعـــض مقاطع من السير الشعبية، والنوادر والطرائف، وهي شائعة لما تتضمنـــــه مـــن مرح وضحك يحببان هذه الأعمال إلى الأطفال.. واشتهر "جحا" بالذات كبطـــــل للعديد من"الأعمال، وكذلك عرفوا بعض الشخصيات العربية الساخرة الضاحكة، ومن بينها "أبو نواس" و"بهلول" وغيرهما.

وتوظيف التراث الشعبي في المسرح لا يعني إعداد الحكايات والحواديت مسرحيا بشكل مباشر فحسب، وإنما من الممكن أن تستوحي من التراث أعمـــالا، ليست منه ثوبا جديدا، ويضمنها وجهة نظر، قد تكون عصرية، وحديثـــــة، بـــل ويتمادى كثيرون في إسقاطات، ربما لا تفيدنا كثـــيرا فـــي مجـــال الأطفـــال.. والبعض يستوحي الجديد.. كما قلنا كأن يعثر طفل معاصر على مصباح "عـــلاء الدين"، أو كما حدث في واحدة من الأعمال المسرحية يقدم "على بابا" للمحاكمـــة لأنه استولى على الكنز، نعم الكنز مملوك للصوص، لكن هل يحق لنـــا ســـرقة

اللصوص؟ أليس أجدر بعلي بابا إذا كان أمينا أن يبلغ الشرطة والنيابة عن الكنز الذي عثر عليه؟!.. إن أفكارا عدة يثيرها في مجال مسرح الطفل، بعضها برفض الأفكار الواردة في التراث، ويواجهها.. والبعض يفجرها من داخلها.. والبعض يؤلف أعمالا جديدة على أبطالها من التراث، ويلبسهم ثيابا عصرية.. المجال واسع وبلا حدود.. بل لقد ألف "فاروق خورشيد" عملا روائيا كاملا عن "سيف بن زي يزن" لا يمت للسيرة الشعبية بصلة، اللهم إلا استعارة "البطل" بمكوناته التاريخية والاجتماعية والنفسية.. وكتبت على نسق "الصياد والعفريت" أكثر من عمل.. آخرها "عفريت الزجاجة القزم" وقد جعلت العفريت في حجم عقلة الإصبع، وليس ماردا، وأصبح العمل كوميديا.

على أننا يجب أن نحذر من العبث في التراث.. فإننا نرفض رفضا تاما ما صنعه أحدهم حين روى قصة "نافخ المزمار" التي جاءت في أعمال "الأخوين جريم"، ووضعها في إطار مصر الفرعونية فأساء إلى تاريخنا وشعبنا، وأفسد الحكاية ذاتها.. وحين يعالج أحدهم قصة "علاء الدين" يتصور أنه من الضروري أنها تكون قصة أخلاقية، وعلى ذلك يتحول علاء الدين- الذي تقول القصة أنه كسول- إلى ولد نشيط، لكي تصبح مكافأته المصباح! مع أن القصة أصلا عاشت كل هذه السنين بسبب بسيط، هو أن في كل إنسان: "علاء الدين"، يبحث عن مصدر خارق لحل مشاكله! ..

كما أن شاعرا كبيرا كتب "علي بابا" ورفض فكرة أن تكون عبارة "افتح يا سمسم" هي القادرة على أن تفتح أبواب الكنز، وجعل "على بابا" يحمل معولا ليضرب به الصخر! برغم أن القصة تعلي من شأن العبارة والكلمة، وتجعلها قادرة على أن تفتح الكنز!

إن التراث كنز.. لنا أن نأخذ عنه، شريطة أن يكون ذلك بقدر، وبحذر، وبدراسة متأنية حتى لا نفسده على أطفالنا.

ولقد صار للتراث معاهد ومراكز على مستوى وطننا العربي وعالمنا الكبير.. كما أن مسرح الطفل قد أضحى مؤسسات كبيرة وشامخة خارج هذا الوطن، ولكن كنا نتطلع ونتمنى لو كان لدينا الكثير من الإنجازات التي نشيد بها نحن أصحاب صندوق الدنيا، وخيال الظل، والأراجوز، أو فن المخايلة كما كانوا يسمونه، لكننا مع الأسف الشديد قد تخلينا عن تراثنا، واحتضنه الآخرون، واشتهروا به عندما تجاوزنا.. ولقد حرم أطفالنا من مشاهدة المسرح، وانحصر دوره في القاهرة: عرائسيا وبشريا، وتناثرت فرق صغيرة في الأقاليم، وهذه وتلك لا تسمن ولا تغني من جوع.

إذا أريد لأطفالنا الخير، ورغبنا في أن ننشئ جيلا يتذوق الدراما ويتعرف على الفنون الشعبية فلا سبيل إلى ذلك إلا بأن ينتشر مسرح الطفل في كل كفر ونجع وقرية فضلا عن المدن، وكان "مكسين جوركي" يراه أروع مؤسسة لتربية الأطفال، وكذلك كان يشيد به "مارك توين".. وتقهقر لدينا هذا الفن، حتى لم يعد له مكان حقيقي.[١]

وهناك مظاهر عديدة للفرجة الشعبية للأطفال تتمثل في:

---

[١] عبد التواب يوسف، الطفل العربي والأدب الشعبي، الدار المصرية اللبنانية. القاهرة. ط١، ١٩٩٢، ص ص ١١٥-١٢٨.

١ - خيال الظل:

يعتبر خيال الظل من أقدم مظاهر الفرجة الشعبية التي عرفتها مصر، والتي تعتمد على التقليد والتحاور بين عدد من الشخوص، متوسلة بالحركة والإيماءة للتعبير عن معنى ما يقصد إيصاله للمتلقي..

وأقدم الإشارات التي وردت عن خيال الظل المصري، ترجع إلى أواخر الحكم الفاطمي، بعد ذلك ذكُر أن "صلاح الدين الأيوبي" حضر عرضاً لخيال الظل مع وزيره القاضي الفاضل وذلك عام ١١٧١م- ٥٦٧هـ.

وتدرجت أهداف خيال الظل من فرجة شعبية يسعى الشعب إليها طلباً للتسلية في حد ذاتها، ثم أصبحت رغبة في تسلية وعظية أساسها القصة الدعائية، ثم تطور هذا الأساس بسرعة إلى عرض فكاهي ترفيهي تمس موضوعاته بعض مجريات الحياة الواقعية والممكنة، وتقوم على الإضحاك والمفارقات.

ولم يخل الأمر من أن يوظف الشعب خيال الظل ليعبر به عن مفارحه ومحازنه، ويودعه خلجات نفسه وأمنيات طموحه ومداعبات وجدانه.. وإن استغلته الغوغاء لحشوه بالكثير من مقابح عاداتهم وسلوكهم المنحرف من عبارات مكشوفة شهوانية وحركات فاضحة، يبهج لها العامة والدهماء.[1]

---

(١) كمال حسين، التراث الشعبي في المسرح الحديث، الدار المصرية اللبنانية- القاهرة، ط١، ١٩٩٣، ص ١١١، ١١٢.

٢- الأراجوز:

هو ثاني مظهر من مظاهر الفرجة الشعبية والتي تستعين بالتمثيل غير المباشر عن طريق الدمى وعرائس الأراجوز والتي تصنع من القماش مع الاستعانة بالحصى والخشب والسلك والورق وعناصر أخرى كالقض أو الجلد.. وتلبس الشخوص ملابس الشخصيات المراد محاكاتها في التمثيل.. وبدلا من أن تتحرك هذه الدمى خلف الستارة كما هو الشأن مع خيال الظل، فإنها تعلو - ساترا- من قماش سميك يحجب اللاعبين، وهذه الدمى لا تحتاج إلى إضاءة خاصة، بل يمكن اللعب بها في أي وقت من النهار أو الليل، كما نشاهد في الساحات الشعبية وليالي الموالد.

وكما يذكر "محمد صدقي" فإن الأراجوز "قد ظهر في مصر بعد ظهور خيال الظل وبعد مجيء الحملة الفرنسية، وقد ظهر الأراجوز أول الأمر على بعض المسارح الخاصة، ثم اصبح عاديا أن يرى في الأماكن العامة".. وقد استغله الفرنسيون عند قدومهم لمصر ليقدم للمصريين إيحاء نفسيا واجتماعيا وسياسيا يقنع المصريين بأن نزول الحملة الرنسية في أراضي مصر إنما هو في صالحهم، وذلك من خلال ما كان يقدمه من فقرات تسخر من المماليك وسبل حياتهم وتصوير عذاب المصريين بسبب ظلم المماليك.

وبعد رحيل الحملة الفرنسية بقى الأراجوز الذي اتخذه الشعب وسيلة يعبر من خلالها عن قضاياه، يشكل مظهرا من مظاهر الفرجة الشعبية، الباعثة

على التسلية بفقراته المرحة التي تعرف لدى أصحاب اللعبـــة مـــن اللاعبيـــن "بالفصول" أو "الأدوار".[1]

٣- صندوق الدنيا:

ثالث مظاهر الفرجة الشعبية التي تتوسل بالصورة والدمى في عروضـــها هو "صندوق الدنيا أو صندوق العجب- أو السفيرة عزيزة"..

وتجاوزا يمكن أن يقال عنه: إنه أحد مظاهر الفرجة الشعبية التي يمكـــن أن تتضمن بعض العناصر الدرامية لأن دراميته تنحصر فقـــط فـــي اللاعـــب الوحيد أو الراوي الذي يقوم بتحريك صور الصندوق، شارحا ومعلقا مـــا بـــها، بأداء منغم ثابت الطبقة، وبصورة تكاد أن تكون آليـــة، وبالســـماع للتســـجيلات الموجودة بمركز الفنون الشعبية مع لاعبي صندوق الدنيا، نلاحظ هـــذه الآليـــة، من خلال قيام الراوي- اللاعب- بالتعليق على مجموعة من صور الصنـــدوق تبلغ العشرين صورة، لذلك فنحن نرى أن تصنيف صندوق الدنيا ضمن مظـــاهر الفرجة الشعبية ذات الجذور الدرامية هو تجاوز إلى حدا كبير، فـــلا موضـــوع يربط بين الصور، ولا حبكة ولا صراع، حتى عناصر الدراما الشعبية من تقليـد وارتجال ومحاكاة وغناء.. الخ، مفتقدة هي الأخرى في أداء لاعب الصنـــدوق، بعكس ما في راوي السيرة الشعبية أو الحكواتي مثلا والذي يكاد يكـــون ممثـــلا فردا يستعين بالتنوع الصوتي والحركة والإيماءة في تجسيد شخصيات الســـيرة أو الحكاية التي يرونها.

---

(١) المرجع السابق، ص ١١٩، ١٢٠.

وقد يكون للصندوق محل صغير لا يحتوي إلا علـى الصنـدوق ذاتـه، ودكة صغيرة واحدة يجلس فوقها المتفرجون في مواجهة دوائر زجاجية لا تزيد في عددها عن خمس، وما أن يجلس المتفرجون حتى يضـع اللاعـب سـتارة سميكة فوق رؤوسهم لتحجب النـور الخـارجي، ويبـدأ اللاعـب فـي إدارة عمود الصور، ويستعان بإنارة داخلية عن طريـق مصبـاح غـازي صغـير لينير ما بداخل الصندوق، وعلى فتحة الصندوق، من الخارج توجد عروسـتان أو ثلاث من البلاستيك يرتدين ملابس شعبية يقوم اللاعب بتحريكـها بواسـطة سلك يتصل بها لجذب الجماهير وهـو يضـرب علـى الـبروجي قبـل بـدء العرض.

أما الصور بداخل الصندوق فهي عادة لشخصيات شـعبية مـن أبطـال السير الشعبية، خاصة أبطال السيرة الهلالية، أو الأماكن أو بنية مقدسة، وفـي بعض الأحيان تكون صورا حديثة من مجلات أو جرائد يومية.

ويبدأ عرض صندوق الدنيا بدعوة المشاهدين ومعظمهم مـن الأطفـال بضرب اللاعب للبروجي وتحريك العرائس الموجودة أعلى الصندوق.. وعندما يكتمل المشاهدون يبدأ عـرض الصـور وهـو يغنـي بشـكل آلـي "اتفـرج يا سلام شوف العجب ألوان.. الناس سير وكلام.. وكل شيء بـألوان.. اتفـرج يا سلام".

وبعد أن يجلس المشاهدون.. يبدأ في إدارة الصور ويصف ما يحتويـه.. مثل: "وشوف عندك كمان.. الجارية والسلطان.. نازلين في بعض كلام.. فـي القاضي والمليان.. وشوف كمان وكمان.. نايمـة علـى الديـوان.. وبتعـزف الألحان.. يلحظها الفنان.. اتفرج يا سلام".

ويستمر حتى نهاية العرض.[1]

وإذا كانت السطور السابقة قد أوضحت لنا أهمية وضرورة الالتجاء إلى تراثنا القومي عند اختيار مادة الأعمال المسرحية للطفل، فإنه يتحتم علينا مع ذلك أن نراعي أن التراث في مجمله هو حصيلة عهود ازدهار وعهود انكسار. وقد نتج عن ذلك أن احتشد التراث بقيم متفاوتة في إيجابياتها وسلبياتها، وهذا يحتم الاختيار فيما ننقله من التراث، بإخضاع المادة المستخلصة لعملية فرز علمي دقيق. تخضع لمتطلبات التربية السليمة، واستبعاد القيم التي تسئ إلى عقل الطفل ووجدانه، وان يبرز كل ما هو إنساني وخلاق لتعميق القيم النبيلة والإيجابية في نفس الطفل.

وهناك عدة اعتبارات يجب مراعاتها في مادة التراث التي نقدمها على مسرح الطفل:

١- يجب أن تعالج بمنطق الطفل وليس بمنطق الكبار، فالكاتب يجب أن يختار جوانب العالم الطفولي في التراث الشعبي، وهو فعلا غني به، والبعد عن أثقال الأطفال بهموم الكبار تحت دعاوى توعية الأطفال بما يحيط بهم.

٢- أن تهدف المعالجة إلى أن ننقل إلى الطفل، بطريق غير مباشر، العظة التعليمية، وذلك بتضمينها في إطار مواقف وصور درامية وجمالية.

٣- علينا أن نحرص على تقديم المادة الدرامية من التراث الشعبي في قالب غني بالإمتاع والتشويق والبهجة الكفيلة بشد انتباه الطفل وإمتاعه.

---

[1] المرجع السابق، ص ١٢٥، ١٢٦.

٤- يمكن استخدام التراث كوسيلة من وسائل تقديم المعرفة العامة والسلوكية للطفل وذلك بأن تكون الحكاية أو الحدوتة الشعبية وعاء لتوصيل قيم حديثة ومعلومات حديثة تتمشى مع العصر الذي نعيش فيه.

٥- وفي النهاية فإن كل العناصر المتقدمة يجب أن تقدم في عمل خاضع للأسس الفنية للمسرح.

فسواء كانت المادة من السير الشعبية أم ألف ليلة وليلة أم غيرها، فيجب أن تخضع لمتطلبات العمل المسرحي، من تجسيد للقصة في حفل مسرحي عوضا عن السرد، وتكثيف مواقف الحكاية بشكل درامي، وبلورت الشخصيات بواسطة الحوار والحركة المسرحية، مع ملاحظة أنه يجب علينا أن نراعي عند تقديم المسرحية أن نهذب اللغة ونبسطها بما يتلاءم مع الطفل، ولكن مع المحافظة على الجو الأسطوري أو الخيالي الذي تعالجه المسرحية.[١]

---

[١] فاطمة المعدول، نحو مسرح عربي للطفل، الحلقة الدراسية حول "مسرح الطفل"، ص١٧-٢٠ ديسمبر، ١٩٧٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٢٢١، ٢٢٢.

خامسا: عرائس المسرح التعليمية:

يعتبر فن العرائس أحد أنواع الفنون الشعبية وهو يخضع لظروف البيئة ويتشكل من خلال عقائد وعادات الأمة التي يحيا فيها، والواقع أن العرائس قد شهدت صراعا وجهودا عديدة متواصلة من أجلها إيمانا برسالتها. وقد بذلت من أجلها جهود كثيرة حتى أصبح لها فيما بعد شأن عظيم وانتقلت من بيئة لأخرى واصبح لها بيئات كثيرة اتخذت منها موطنا.

وقد أثبتت الأبحاث أن لمسرح العرائس إسهامات ملموسة في نضج شخصية الأطفال، فهو وسيلة من وسائل الاتصال الفعالة التي لها أثرها في تكوين اتجاهات الطفل وميوله وقيمه وتحديد نمط شخصيته، وحب الأطفال للمسرح وتعاطفهم لما يحدث فيه ليس غريبا، فالمسرحية هي نوع من اللعب الإيهامي وما من أحد يستطيع أن ينكر دور اللعب الإيهامي في حياة الأطفال فهو ظاهرة نفسية وصحية وفيه علاج لكثير من مشاكل الأطفال، وهذه العلاقة النفسية هي التي ربطت الإنسان صغيرا وكبيرا بالعرائس، وهي التي هيأت العرائس لأن تؤدي الأدوار التي خلقها الخيال الإنساني. والمعلمة الواعية هي التي تستطيع استغلال التعاون القائم بين عوامل الإيهام المسرحي مع خيال الأطفال الإيهامي أو الحر، وأن ينفذ ذلك بطريقة مدروسة وواعية تراعي فيها خصائص الأطفال النفسية وحاجاتهم وتراعي إمكانات المسرح وتفيد منها.

ومسرح العرائس له خصائص تميزه عن المسارح الأخرى، فمنه البسيط جدا والذي يمكن إقامته في أي مكان، ومنه المعقد الذي يحتاج إلى إمكانات

هائلة، كما أن لكل نوع من هذه المسارح تصميما خاصا يقابل نوعية معينة من العرائس فيلائم طريقة ظهورها، وفي حقيقة الأمر أن تناول موضوع مسرح العرائس يحتاج إلى أكثر من كتاب قائم بذاته، ولكننا سنحاول بقدر المستطاع تقديم هذا الموضوع بتركيز يفيد المعلمة في التنفيذ وممارسة هذا النشاط، وقبل أن نبدأ باشتعراض أنواع العروض بمسرح العرائس هناك بعض الاعتبارات التي يجب على المعلمة أن تأخذها في الاعتبار أيا كان نوع المسرح ونوع الدمية المستخدمة وهي:

١- تفهم مضمون القصة جيدا وإذا لم تكن في شكل مسرحية فيجب تحويلها إلى صورة المسرحية من حيث المشاهد والحوار والحركة.. الخ.

٢- أن تخدم العرائس (الدمى) المعنى الموجود في النص والنواحي الجمالية.

٣- التمشي مع الاعتبارات الفنية التكنيكية لمسرح العرائس في ضوء الإمكانات المتاحة وحسن استغلال إمكاناته.

٤- أن تكون المناظر المستخدمة معبرة عن المكان، والأحداث التي تدور فيها المسرحية ومبرزة للجو العام.

٥- أن يتمشى تصميم الدمى مع الشخصيات التي تعبر عنها.

٦- يراعي في الألوان المستخدمة سواء في المناظر أو الملابس تحقيق الانسجام والاتساق.

٧- مراعاة التناسق والانسجام بين أحجام الأشياء بعضها إلى بعض فيؤخذ في الاعتبار نسبة الحجوم مثل حجم طفلة أصغر من حجم الأم (حجم الأرنب أصغر من حجم الطفلة) حجم المناظر ونسبة كل هذا إلى فتحة المسرح.

٨- مراعاة موقع المناظر أو توزيعها وحركة الدمى لتحقيق التوازن المطلوب أثناء الحركة.

٩- ملاحظة أن الخامات المختلفة للشخصيات والمناظر تعطيها حيوية بدلا من استخدام الألوان فقط.

١٠- أن تكون فتحة المسرح وارتفاعه مناسبين لعدد الأطفال المشاهدين ولأسلوب العرض.

١١- مراعاة سهولة تغيير المناظر أو تحريكها إذا استخدمت.

١٢- مراعاة تأثير الإضاءة على الألوان المستخدمة في الملابس وقطع المناظر حتى لا يفسد الهدف الجمالي المنشود.

١٣- مراعاة أن تكون ملابس العروسة مناسبة طولا وعرضا.(١)

والعرائس أنواع، ويمكننا إعطاء فكرة مبسطة عنها من خلال الآتي:

١- العرائس القفازية:

وهي أبسط أنواع العرائس وأسهلها في صنعها وتحريكها، أشكالها لها رأس وأذرع مجوفة وجسم طويل يشبه كم الثوب. والفنان الذي يحركها يدخل يده في جسمها ويتحكم في رأسها واذرعها بواسطة أصابعه.

وتعد العرائس القفازية أحب أنواع العرائس بالنسبة للأطفال، وذلك لسهولة تحريكها، غير أن نطاق حركاتها محدود، وإذا لم تكن بين

---

(١) جوزال عبد الرحيم، النشاط القصصي لطفل الرياض، الجزء الثاني، إدارة رياض الأطفال، وزارة التربية والتعليم، ١٩٨٩، ص ٣٨، ٣٩.

أيدي فنان خبير تصبح غير مقنعة إلا في نطاق الكوميديا الهزلية البسيطة جدا.

٢- عرائس خيال الظل:

وهو فن أصيل وله أصول شرقية، وأشكاله مسطحة تتحرك من وراء شاشة تسمح بمرور الضوء ومن ورائها يوضع مصباح فيرى الجمهور خيال هذه الدمى من الناحية الأخرى من الشاشة. وهذه العرائس إما أن تكون مجسمة، أو تتخللها ثقوب حتى تعطي اللونين الأبيض والأسود على الشاشة، أو أن تكون مثل العرائس المستعملة في جاوة، لها ثقوب مغطاة بألوان شفافة تعكس أضواء ملونة على الشاشة.

ومن أشهر عروض خيال الظل العربية "طيف خيال" وهو عرض تاريخي صمم بمناسبة وصول الإمام أبي العباس أحمد بن خليفة العباسي من بغداد إلى مصر. وعجيب وغريب، وفيها يصف بن دانيال حياة الأسواق في مصر من خلال أشخاص يمثل كل منهم حرفة من الحرف.

٣- عرائس العصي:

تمتاز هذه العرائس بجمالها وجلالها الأخاذ وتصنع من عصا توضع على قمتها أية مادة بحيث تشكل رأس الدمية، بقماش، ويقوم الممثل بالقبض عليها وتحريكها بما يتناسب وأحداث القصة.

ولقد غزا العلم مجال هذا الفن حديثا ليخلق فيه تنوعا عصريا فأصبحت العرائس تتحرك عن طريق ضوابط بعيدة وتستجيب لوقى مغناطيسية تحت خشبة المسرح، ولكن هذه الأشكال لا تعدو كونها مجرد لعبة ميكانيكية متقنة.

٤- عرائس الخيوط (الماريونت):

وهي أكثر الأنماط إرضاء للجمهور وأكثرها استخداماً اليوم. وهي عبارة عن أشكال متصلة أجزاؤها يتم التحكم فيها من أعلى بواسطة خيوط أو أسلاك يتراوح عددها من واحد إلى أربعين خيطاً وذلك حسب حجم العرائس نفسها، أو ما تؤديه من حركات.

وبالرغم من أن هذا النوع يتطلب مهارة في الصنع أكثر من الأنواع سابقة الذكر، فإنه يسهل صنعه، وهناك عدة طرق عديدة لصنع هذا النوع من العرائس وليس من الضروري أن تكون معقدة، وتجمع هذه العرائس بين اتساع مجال الحركة وليونة التحريك ويسره، فما أن يصل الفنان إلى التحكم في الحركات الرئيسية مثل المشي والجلوس وتحريك الرأس حتى تتوالى باقي الحركات بسرعة عجيبة وتبرز شخصية العروسة لتفرض نفسها على الفنان.

وتلعب عرائس الخيوط الأدوار التي يغلب عليها القفز والسباحة والحركات البهلوانية وتلك غير العادية. ومن أشهر المسرحيات التي قدمت عن طريق عرائس الخيوط في المنطقة العربية، مسرحية "الأميرة والأقزام السبعة" و"مغامرات البحار العجيب" و"الليلة الكبيرة".

وعلى مدرس الأطفال أن يدرب الصغار على تقديم مسرحيات من خلال العرائس، ويعرض لهم مسرحيات من هذا النوع.

ويستطيع المدرس أن يقوم بمشاركة الأطفال بصناعة عرائس متنوعة وذلك من المواد المرنة القابلة للثني. كما يمكنه صناعة رؤوس التماثيل من

عجينة الجرائد (قليل من النشاء والدقيق والماء المغلي) اما أقسامه فيمكن صنعها من الملابس، كذلك يمكنه صنع الرؤوس من البطاطا أو الكرات الفارغة والملاعق، أما تماثيل الأصابع فيستطيع صنعها بواسطة قطعة مخاطة من القماش لتناسب الإصبع. ويمكنه أيضاً صنع عرائس العصا عن طريق تركيب رأس على قمة العصا.

وعلى كل حال، يجب أن يركز المدرس في صنع العروسة على البساطة والوضوح ويعتمد على إثارة عنصر الخيال عند الطفل في صنعها، ويستخدم الموسيقى والحوار القصير والماكياج والإضاءة الجيدة.. للتعبير عن جو القصة..[1]

---

[1] حنان عبد الحميد العناني، أدب الأطفال، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع عمان- الأردن، ط٤، ١٩٩٩، ص ص ١٠٢-١٠٥.

الفصل الثالث

نشأة وتطور المسرح الأوروبي

- مقدمة.
- المسرح المصري القديم.
- المسرح اليوناني.
- المسرح في العصور الوسطى.
- السمات العامة للمسرحية الموسيقية وأنواعها.
  * الأوبرا.
  * الأوبريت.
  * الكوميديا الموسيقية.
  * الأوبرا الكوميدية.

مقدمة:

يعتبر الغناء والرقص هما الطريق إلى الخيال الرومانسي، ويغنيان عن كل البدائل الأخرى، فالناس لا يتعاملون في الحياة الواقعية كما يظهرون في عرض موسيقي، وذلك لأن الأغنية ترتفع بالمستمع والمعنى إلى مستوى فني أعلى من الذي يصل إليه بالحوار العادي. وتوظف الأغاني أفكارها في شكل طاقة انفعالية براقة، تعطي الخيال الأجنحة ليحلق بعيداً عن الواقع. وتدعو الأغاني الخبرات الشخصية للمستمع ذات المشاعر القوية والعميقة، بحيث تتيح للمستمعين الفرصة لكي يشعروا معاً بما مضى في حياتهم–أي بالمشاعر السابقة، فهل هناك واحداً لم تجذبه أغنية؟ إنها جاذبية عميقة وحقيقية لأن الأغنية التي تحمل هذه المشاعر تنبع بشكل أو بآخر من خبرات الحياة اليومية، وأكثر من ذلك تجنح إلى تجاوزها والسمو عليها. فالأغنية تثري الحياة البشرية عن طريق السمو بالعادي إلى المستحيل أو الشاذ، وبهذا تجعل المعتاد أكثر من حقيقته– أي أنها تضيف أبعاداً جديدة في المعاني والمشاعر لما نحسه في حياتنا كنظام يومي أصبح لتكراره أمراً معتاداً بكل ما يحمله أو ما يمكن أن يحمله من معاني وأحاسيس.

وعندما تصبح الأغنية الأداة المناسبة لطرح كل مساحة الأفكار الدرامية، فإنها تنتج مسرحاً موسيقياً يفيض بالخيال، فالمسرح الموسيقي

يترجم أو يعيد خلق الواقع،وهو بهذا يقي المشاهد الانسياق وراء أي اتجاه آخر بعيداً عن هذا الواقع الجديد المخلق.

والمسرح الموسيقي مسرح شامل، فهو لـيس فقط نظاماً يستخدم التكنيكات المختلفة للكلمة المنطوقة، لنقل الأفكار الدرامية، ولكن أيضاً يجعل للالهام أو للإيحاء الدرامي الأولوية في عملية الخلق والتفسير. فالمسرح الموسيقي هو أكثر أنواع الفنون اتصافاً بالتعاون بين عناصره. فلكي نقيم العمل بشكل صحيح، يجب أن نقين عمل المعد والمؤلف الموسيقي، والشاعر والمخرج، ومصمم الرقصات والممثلين، والمغنيين والراقصين ومصمم المشاهد، والملابس والإضاءة. فكل عنصر من هؤلاء أساسي لكل الشكل العام المتكامل،ومعظم العناصر تشمل فنون ومهارات لا تتعلق بالفعل المادي.

والأغنية في عرض كهذا تكون بمثابة الفكرة الأساسية في المشهد، لأنها تصبح المشهد، وجوهره وخلاصته، وهدفه، فهي دراميته.

المسرح المصري القديم:

ظل الرقص كعمل فني يحتفظ بصبغته الدينية حتى بعد تطوره إلى أن وصل إلى الشكل المسرحي المتكامل. ولقد حدا المصريون القدماء حدو الذين سبقوهم في استخدام الرقص في طقوسهم الدينية حيث كانوا يؤدونها في المعابد وكان الكهنة والمتعبدون يقومون بتلك الرقصات. وفي القرن الخامس

قبل الميلاد كتب "هيرودوت" المؤرخ الإغريقي عن المسرح المصري القديم وأشار في كتاباته إلى قيام الكهنة في مصر الفرعونية بطقوس دينية في شبه عرض تمثيلي، يستمد قصصه من بحث إيزيس عن أوزوريس، بيد أنه لم يذكر لنا نصاً أو يسوق شاهداً على ما كان يحدث. ثم أتى بعد ذلك الكشف الذي قام به "كورت" عام ١٩٢٨، والذي كشف لنا عن قصة إيزيس وأوزوريس، والتي تعتبر العمل الوحيد الكامل تقريباً الذي وصل إلينا[1].

يمكن اعتبار هذا النوع من الأداء مؤشراً لوجود ملامح للمسرح الموسيقي. فوجود الرقص والآلات الموسيقية يعني وجود لحن موسيقي له دلالة درامية، حيث أن الرقص المصاحب لهذه الموسيقى عبارة عن تعبير وتصوير لمعاني درامية، فهو يوجب وجود موسيقى لها دلالة درامية. وهذا يشير إلى وجود فكرة المسرح الموسيقي ضمنياً وليس من الناحية الشكلية، أي أن البيئة المصرية قد تعرضت بشكل أو بآخر لهذا النوع من الفنون مما يجعلها صالحة لاستقبال هذا النوع من الفن المسرحي لاتفاقه وثقافتهم الحضارية القديمة.

ولقد استمرت هذه الطقوس الدينية تؤدى حتى زمان "هيرودوت" إلى أن قضي على المسرح المصري، وانمحت معالمه في مصر اليونانية والرومانية، ولا سيما بعد ظهور الديانة المسيحية، وذلك لاتصاله الوثيق

---

[1] عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي. ص١٤

بالوثنية[1]. وهنا يجب أن نوضح الأسباب الأخرى التي أدت لاندثار المسـرح الفرعوني، والتي بدورها ستقودنا إلى طبيعته، فلقد نشأ المسـرح الفرعـوني شأنه في ذلك شأن كل المسارح نشأة دينية، إلا أنه اختلف عنها في استمراره داخل المعبد. وكان الكهنة هم الذين يقومـون علـى إعـداد وتجهيـز هـذه العروض- الطقوس الدينية في احتفالات خاصة لم يشارك فيها الشعب، ثم أن الآلهة المصرية التي هي محور الدراما المصرية القديمة كانت تعامل معاملة خاصة، فلا يجرؤ أحد على السخرية منها أو التمثيل بها.

وكانت هذه الآلهة تصور للفراعنة وكأنها تنتمي إلـى عـالم يختلـف اختلافاً تاماً عن عالم البشر، حتى أنهم عندما تصوروها كانـت فـي شـكل أفعاي، أو كلب أو عجل، وإن وجدت علاقة بين هذه الآلهة والبشر فلا تكـن إلا مع الملوك، ولا يمكن أن توجد علاقة بين الآلهة وأفراد الشـعب عامـة. وهكذا مكن أن نرى الاختلاف بين المسـرح المصـري القـديم والمسـرح الإغريقي مثلاً الذي مارس نشاطه من خلال المراسم العلنيـة لديانـة الإلـه "ديونوسيس" أمام العامة، ممثلاً آلهته بشراً في صورة ناسوتية، بل وأكثر من ذلك انهم تخيلوا أن عالم الآلهة وعالم البشر يمكن أن يختلط منتجاً أنصـاف

---

[1] عمر دسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص ٨٢- ص٢١٥
Sir Ernest Wallis: Osiris and the Egyptian Resurrection.
وراجع إبراهيم حمادة: طبيعة الدراما (حوار المعارف المصرية) ص ٣

آلهة. وهكذا تمكن المؤلف المسرحي الإغريقي أن يعالج أساطيره من وجهة نظره ليبرز ما بداخلها من قيم إنسانية[1].

ولو أننا أمعنا النظر لوجدنا أن البذرة الأولى للمسرح (عند المصريين القدماء وعند اليونانيين والعصور الوسطى) كانت دينية تعرض الآلام والصعاب التي تقابلها الآلهة، وفي رأي شلدون تشيني أن الغرض من تمثيل هذا النوع من المسرحيات هو أن تظل هذه الآلام حية في أذهان المؤمنين[2].

وبالإضافة إلى ذلك فإن ممارسة الإنسان لمثل هذه الطقوس الدينية في هذا الشكل المسرحي إنما يطهر النفس البشرية من الضغوط أو الشرور التي قد تكون موجودة بداخلها. وتعتبر هذه الطقوس منفذاً لما لا يمكن للإنسان العادي أن يفعله في حياته اليومية من إظهار السخط أو القضاء على الشر في أي صورة قد يتعرض لها في حياته اليومية.

ثم إن ممارسة الطقوس بهذه الطريقة يعطي بعداً أعمق مما ذكر عند شلدون تشيني، فعندما يمارس المتعبد فكرة القتال والصراع- الذي كان في

---

[1] مجلة المسرح: السنة الثانية، العدد ٢٣، ١٩٨٤، ص ص ١٣-١٤

[2] شلدون تشيني: المسرح في ثلاثة آلاف سنة (ترجمة دريني خشبة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر) ص ٣٤

بعض الأحيان يصل إلى حد القتال الحقيقي[1]- للدفاع عن فكرة أو معتقد، فإن هذه الممارسة العملية تؤكد وترسخ العقيدة أكثر من ممارسته لها بشكل ترتيلي أو غنائي فقط. فالبحث عن أوزوريس إله الخصب والنماء هو في الحقيقة بحث عن فكرة الحياة والخير والرخاء، والمعاناة في هذا البحث من أجل فكرة الإله يرسخ الإيمان به. ثم إن ممارسة القتال وقتل الشر المتمثل في "ست" والانتصار عليه يعطي للمتعبد (القائم بالطقس) نتيجة سريعة وإيجابية تساعده على الاستمرار في الدفاع عن عقيدته والتمسك بها.

وبظهور المسيحية يصل المسرح الفرعوني إلى نهايته المحتومة، وذلك لارتباطه الوثيق بالوثنية،ومن ناحية أخرى لانحصاره داخل المعبد مما لم يترك له أثر ونتيجة لعدم معرفة العامي بطقوس الدين المسرحية. فمات الدين ومات المسرح إلا أنه كان قد نبت في مكان آخر بشكل أكثر وضوحاً، وأكثر حرية، حيث الآلهة الناسوتية والمؤلف واسع الخيال، والأسطورة المرنة، والمشاهد العادي البسيط، حيث ولد المسرح الإغريقي.

المسرح اليوناني:

نشأ المسرح اليوناني شأنه في ذلك شأن المسرح الفرعوني نشأة دينية، حيث ارتبطت بداياته باحتفالات الإله "ديونوسيس" التي ابتدعها بيسستراتوس في عام ٥٣٤ ق. م. ويرجع الفضل في انفصال قائد الكورس وأدائه للأناشيد

---

[1] عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها. (دار الفكر العربي(ص ١٤

الديثرامبية في شكل حواري مع أفراد الكــورس إلـــى "ثيســبس" Thespis (٥٧٠- ٥٣٠ق. م.) ولقد أضاف بعد ذلك استخدام الأقنعة وتغيير الملابــس حتى يتمكن من القيام بأدوار عدة. وهكذا ظهر الممثل الأول فــي المســرح وظهرت معه فكرة الحوار[١].

ومع ظهور المسرح اليوناني في احتفالات الإلــه ديونوســيس بــدأت الموسيقى اليونانية والتي بدأ عصرها الكلاسيكي حوالي عام ٥٢٥ ق.م. تأخذ شكلاً جديداً. فلقد أدخل "لاسوس Lasus الأوركسترا في مصــاحبة الغنــاء، وأضاف بيندار Pindar آلة الكنارة أو الفــرومنكس Phorminx إلــى آلات النفخ الموسيقية التي تصاحب الغناء[٢].

وهكذا نجد أن احتفالات هذا الإله اتســمت بالغنائيــة والاســتعراض، فكانت الرقصات والأغناي هي محور الاحتفال، وكانت تؤدى بشكل ارتجالي في البداية، إلا أنها بدأت تأخذ الشكل الجدي في الإعداد للعروض والمسابقات التي كانت تقام بعد ذلك. وعلى هذا فالتراجيديا اليونانية كانت دراما غنائيــة تصحبها آلات موسيقية[٣].

---

[١] محمد صقر خفاجة: دراسات في المسرحية اليونانية. ص٥،٨

[٢] هوجولا يختنتريت: الموسيقى والحضارة (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ترجمة: أحمد حمدي محمود) ص٥٠

[٣] Harold Ehrensperger: Religious Drama, End and Means. Abingdon Press, New york 1977. P.81

وبظهور التراجيديين الثلاثة، اسخيلوس (٥٢٥-٤٥٦ق.م.)، وسوفوكليس (٤٩٠-٤٠٥ ق.م.)، ويوربيدس (حوالي ٤٨٠- حوالي ٤٠٦ ق.م) تكون الدراما قد وصلت إلى شكلها النهائي، واكتملت أركانها من ناحية، واقتربت من الحياة الواقعية للناس، وتعاملت مع الآلهة بعيداً عن كونها آلهة من ناحية أخرى[1]. وبدأت تتخلص من الغناء والموسيقى كأساس يبدأ العمل حتى ينهيه.

ولم يكن التراجيديين لثلاثة اسخيلوس، وسوفوكليس ويوربيديس شعراء مسرحيين فقط، بل ومارسوا التأليف الموسيقي لأعمالهم، إلا أنه لم يبق لنا سوى أثر ضئيل من دراما يوربيديس Orestes التي قدمت ٤٠٨ ق.م. في أثينا[2].

ولقد تطور استخدام الكورس والأناشيد من اسخيلوس إلى يوربيدس، فكان دور الكورس الانشادي هو التعليق على ما يحدث أو كا سوف يحدث، مما يعطي عمقاً للانفعال وفي نفس الوقت يعطي فرصة لتهدئة أعصاب المشاهدين حينما يبلغ الفعل ذروته. إلا أن الحال تغير عند يوربيديس الذي

---

[1] فرانك م؟ هوايتنج: المدخل إلى الفنون المسرحية (دار المعارف، ترجمة كامل يوسف وآخرون ١٩٧٠) ص ص ٢٥-٣١.

[2] هوجولا يختنتريت: الموسيقى والحضارة. ص٥٠

استخدم الكورس بشكل زخرفي إذا ما قورن بدوره عند اسخيلوس وسوفوكليس[1].

أما عن الملهاة اليونانية، فلقد نشأت أيضاً في احتفالات نفس الإله، إلا أنها انبثقت من الأغاني المرحة التي تطورت على يد إبخارموس Epicharmos ٤٨٥ ق.م. حيث ألف منها أول ملهاة قصيرة. ولقد ارتقت الملهاة على يد أريستوفانيس، فتارة تنتقد نظام الحكم، وتارة تدعو إلأى تحرير المرأة..الخ. فكانت تتناول الحياة اليومية للمجتمع بالنقد والتحليل. وكان الكورس يقوم بدور مرح في إثارة الممثلين أحدهم ضد الآخر، ثم الوقوف جانب الغالب ضد المغلوب. وكان أفراد الكورس يرتدون ثياباً مضحكة تلاءم أدوارهم مثل الطير والزنابير .

ولقد عرفت هذه الفترة بالملهاة القديمة ثم تلتها الملهاة الوسيطة، أو ملهاة العصر الوسيط حيث أصبحت أقل تطرفاً، واختارت موضوعاتها من أحداث الحياة المنزلية أو حياة الشارع، كما كنت الشخصيات نمطية، مثل الطفيليين، والآباء النكديين، والعبيد ذوي المكر والخديعة..الخ. ولقد اختزل دور الكورس إلى أن أصبح ينشد ويغني في الفواصل وأوقات الاستراحة.

---

[1] شلدون تشيني: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة. ص ٩٥

[2] محمد صقر خفاجة: دراسات في المسرحية اليونانية. ص ص ٣٥– ٣٩

وهكذا تلاشى الجمال الغنائي الذي اتسمت به المأساة الأريستوفانية[1]. وهكذا بدأ الجانب الموسيقي يتأثر لابتعاده عن روح العمل وعدم وجود وظيفة درامية له[2].

المسرح اليوناني:

بعد تفكك أثينا وانهيارها، وبعد ظهور الامبراطورية الرومانية وتوسعها وسيطرتها على أثينا، جلبت إليها كتابها وتأثر الفن الروماني بالأدب الإغريقي تأثراً كبيراً. فظهرت الكوميديا الحديثة على يد "ميناندر" Menander (٣٤٢- ٢٩٢ق. م.)، ولكنها فقدت مظاهرها الدينية الأصل، وفيها فقد الكورس مكانه ودوره. وبعد ذلك قام اثنين من أشهر كتاب الكوميديا الرومانية وهما بلاوتس وتيرنس باقتباس عقد مسرحياتهما وكثير من شخصياتها.

أما بلاوتس، فلقد كان مترجماً ومعداً لأعمال يونانية فقدت أصولها، حيث أضفى عليها الروح والملامح الرومانية. ولقد كان بلاوتس حرفياً

[1] شلدون تشيني: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة. ص ١٢٢

[2] هوجولا يختنتريت: الموسيقى والحضارة. ص٥١

بارعا؛ وأعماله تمثل أفضل مما تقرأ.وعلى النقيض كان تيرانس الذي كانت أعماله تتسم بالعقد والحوار العالميين[1].

ولقد ظهر نوع من الملاهي الريفية بعد تيرنس يسمى "الفابيولاتوجاتا Fabula togata وهو عبارة عن مسرحية قصيرة تصحبها فرقة موسيقية للعزف والغناء والمرح في بعض الوقت إلا أن هذا النوع لم يستمر طويلاً مع محليته[2]. وكانت جاذبية هذه العروض تعتمد على المرح اليوناني الأصيل للمهرجين ماكوس وبوكو، والأحمق والعجوز بابوس. ولم يكن لتلك العروض إلا قيمة أدبية محدودة جداً، فكانت جاذبيتها وقتية وسريعة الزوال[3].

وكان هناك نوع آخر من العروض يعرض في روما نفسها وهو الميمي Mimi أو التمثيلية الإيمائية، ثم البانتومايمي Pantomimi أو الملهاة الإيمائية الصامتة[4]. وكانت مسرحية من مسرحيات الخوارق الشائعة في هذا االوقت يقوم بالأداء فيها ممثل واحد صامت يصاحبه الكورس حيث يقوم بسرد أحداث المسرحية على أنغام فرقة موسيقية، ويقوم الممثل بالأداء فقط والرقص حيث يستخدم الأقنعة. وقد يستخدم الممثل جرساً أو صنجاً ليؤكد

[1] Phyllis Hartnoll: A consise history of the theatre (jarrold and sons Ltd. Norwich) PP. 22

[2] شلدون تشيني: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة. ص١٢٠.

[3] Phyllis Hartonoll: A consise history of the theatre. p. 26

[4] شلدون تشيني. المرجع السابق. ص١١٧

وحدة النظم على إيقاع الموسيقى[1]. وهكذا نرى أنه مع انحدار الفن التمثيلي- مع أنها فقدت وجودها الأول- لا تزال تنمو في خط متصاعد مع تطور الغناء. فبعد أن كان الكورس يقوم بالدور الغنائي في المسرح اليوناني، بدأ بالتدريج يقل عدد الكورس ويختفي ثم يظهر مكانه الغناء الفردي بمصاحبة آلة المزمار.

ويبدأ التباعد يزداد بين الموسيقى والدراما، فبعد أن كان المؤلف الشاعر موسيقي أصبح المؤلف يبحث عن موسيقياً يضع له ألحان مسرحيته، وأصبح دور الموسيقى في المسرح اليوناني ثانوياً لا يزيد على ملئ الفراغات أو مساندة أحد الممثلين دون أن تلفت الموسيقى انتباه المشاهد[2]. ومع ذلك فقد أشار شيشرون (١٠٦- ٤٣ ق.م) وسنكا (٤ ق.م- ٦٥م) إلى ازدهار الموسيقى في الامبراطورية الرومانية. وقد اهتم الرومان بالإيقاعات اهتماماً خاصاً، وأن هناك نوعاً بدائياً من البوليفونية كان يمارس[3].

---

[1] شلدون تشيني: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة. ص١٣٩

[2] جوليوس بورتنوي: الفيلسوف وفن الموسيقى (ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٧٤) ص ٦٥

[3] نفس المرجع. ص٦٣

المسرح في العصور الوسطى:

بعد أن كانت روما هي الامبراطورية العظمى، أصبحت بعد غزو الجرمان لها مهلهلة، وتفشت فيها الأمية بين الناس، وغلبت الرطنات الجرمانية على اللغة اللاتينية التي انحصر علمها على رجال الكنيسة المسيحية. مضافاً لذلك أنه من فرط استيلاء المسارح على اهتمام الناس شغلت الكثيرين عن الصلاة في بعض الأحيان، ثم التعريض بالمسيحية الذي كان يقوم به بعض الممثلين في هذه المسارح، والإيماءات الخارجة التي لا يمكن لرجل الدين الجديد أن يتغاضى عنها، جعلت من واجب الكنيسة اتخاذ خطوة للمحافظة على الدين الجديد[1]. وهكذا بدأت الكنيسة في صب لعناتها على المسارح، حتى أنها حوالي ٥٦٨م. اعتبرت الترفيه الشعبي والاحتفالات شيء خارج عن القانون، بل وأكثر من ذلك أصبح الممثلون مشعوذون ورحالة[2].إلا أن الحال يختلف داخل الكنيسة، فلقد أخذ القديس أمبرواز Amproise على عاتقه ادخال عناء المزامير، وإنشاد الآيات التي تيبقها على الطقوس ففي القرن الرابع الميلادي. وأضاف انشاد الشعر الفردي بأناشيده اللاتينية المنظومة. "ولاشك أن ظهور هذين العنصرين: الابتداع

---

[1] عبد الرحمن صدقي: المسرح في العصور الوسطى الديني والهزلي.

[2] Keneth Macgowan: Golden ages of the theatre (prentice Hall Inc. New Jersey 1979)

الفردي، ونظام الجوقتين المتناوبتين– يسمح لنا بأن نفهم كيف أمكــن لفــن المسرحي أم يصدر عن الطقوس الدينية"[1].

وعندما ارتقى البابا "جريجوريوس الأكبر" ســدة الكــرازة البطرســية (٥٩٠– ٦٠٤م.) عمل على إصلاح الغناء الكنسي. فقام بوضع الحان حــرة الإيقاع، مونودية، أي ذات سطر لحني واحد، توأم إيقاعات الكلمات المختارة من نصوص الإنجيل، وبالتالي فإن اللحن الجريجورياني أقرب إلــى الــتلاوة منه إلى الغناء الشعري. وقام بوضع قواعد للتلاوة، وبذلك وحد الغناء الديني بين الكنائس. "ولقد جمعت كل هذه التعديلات في كتاب يعــرف بــالأنتيفونير وضع على مذبح كنيسة القديس بطرس، مربوط بسلسلة ذهبية"[2].

وثمة إضافات أخرى دخلت على الترتيل الجريجورياني وهو ما عرف باسم التروين، والذي يعتبر مصدر درامة الطقوس، وأيضاً نوع من التمثيــل الكنسي يعرف "بالباسيون" ويصور آلام المسيح في أيامه الأخيــرة. وكانــت تؤدى بطريقة تجاوبية، فكان أحد أعضاء الاكليروس يرتل أو يقرأ فقرة مــن الإنجيل، فيرد عليه قسيسان أو ثلاثة باللغة المحلية بالشرح. وبعد ذلك إدخال

---

[1] جان فرابييه، أ.م. جوسار: المسرح الديني في العصور الوسطى. (ترجمة محمد القصاص، مكتبة النهضة المصرية) ص ١٠

[2] حسين فوزي وآخرون: محيط الفنون ج٢، الموسيقى، (دار المعارف بمصر). ص ص ١٦-١٧

المناظر للتوضيح ثم الاتساع في نطاق الأحداث في الدراما الشعائرية حتى اضطر أفراد القداس للاستعانة بالمواطنين، والخارجين عن نطاق رجال الدين الرسميين. وهنا دخلت اللغة العامية بشكل صريح إلى الكنيسة حيث أصبحت هي لغة المسرحيات الشعائرية في القرن الحادي عشر. وأكثر من ذلك بدأت هذه الأعمال تؤدى خارج الكنيسة حتى تتسع المساحة لجمهور المشاهدين الذي تزايد عدده، حتى أن الكنيسة لم تعد تسعه[1].

واستمرت دراما العصور الوسطى الدينية في إيطاليا على الأقل حتى النصف الثاني من القرن الخامس عشر إلى أن قام الشاعر "بوليتيان" Politian بكتابة مسرحية من مسرحيات الأسرار باللاتينية، تحتوي على قصص من الأساطير الكلاسيكية حلت محل قصص الأساقفة.

تعتبر مسرحية La Favola di Orfeo حلقة وصل بين مسرحيات أسرار العصور الوسطى وشكلين من أشكال الفن الذي أنتجهما عصر النهضة الإيطالية: مسرحيات الكنيسة Pastoral p. والتي انتهت في البلاط الإنجليزي، وفن أوبرا والذي لا يزال حياً حتى الآن[2].

[1] جوليوس بورتنوي: الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمة: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة العربية، ١٩٧٤. ص،ص ١٠٨-١٠٩

[2] Keneth Macgowan: Golden ages of the theatre.p. 47

وبحلول منتصف القرن الثامن عشر بدأت الأوبرا تتمخض عن تطـور هام وهو ما يسمى بالأوبرا الكوميديا O. Comique وهو نوع من الأوبـرا يحتوي على حوار إلقائي، ولقد انتشر هذا النوع من الأوبرا في القرن التاسع عشر، ومع أن الاسم يوحي بالكوميديا إلا أنها يمكن أن تنتهي نهاية تراجيدية مثل أوبرا كارمن لـ "بيزيه"[1].

وقد تطور هذا النوع من الأوبرا في فرنسا على يد أمثـال جريتـري، ولسيير، وتشيروبيني أبعاداً جديدة، فأصبحت تجمع بين الاسـراف العـاطفي والتصوير الواقعي[2].

وبدأت الأوبرا في فرنسا تنحو نحو الاتجاه الانطباعي كما في الشـعر، والذي تبناها كل من مالارميه وفيرلين، واتضحت في أوبرا ديبوسي " بيلياس وميليساند" ١٩٠٢، كما تجلت البنائية في أعمـال أرنولـد شـونبرج مثـل "إيرفارتونج" أو "التوقع" وهي من أسلوب المونودرامـا[3]. وهكـذا وصـلت الأوبرا في فرنسا إلى درجة من التطور تسمح لها بالاستمرار بطابع خـاص بها.

---

[1] Sir Jack Westrup &F.L. Harrison: Collins Encyclopedia of Music.

[2] نبيل راغب: دليل الناقد الفني. ص١١

[3] نفس المرجع. ص١٢

وسنكتفي هنا بهذه اللمحة السريعة عن تطور فن الأوبرا والحد الذي وصل إليه وذلك لأننا سنناقش تركيب البناء الدرامي للمسرحية الموسيقية وأنواعها بالتفصيل. وبالنسبة للتاريخ الذي توقفنا عنده، فهو حدود اتصال أحمد شوقي بالثقافة الفرنسية حتى كتابة مصرع كليوباترا.

الأوبرا:

في نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر بدأ لون جديد من الفنون يظهر لم يكن معروفاً من قبل وهو فن الأوبرا. والأوبرا هي "عمل درامي؛يغنى كله أو معظمه مصحوباً بآلات موسيقية"[١].

ولقد قام بعد ذلك الإيطالي "كلوديو مونتفيردي" (١٥٧٦-١٦٤٣م) ببعض التطوير على فن الأوبرا واضعاً مكاناً لائقاً فيها للموسيقى وللأوركسترا، وقام بأول إعداد أوبرالي، حيث ألغى الكثير من الحوار الدرامي والأغاني جاعلاً الموسيقى هي الأساس في العرض الأوبرالي، وأخرج أول أوبراته بعنوان "أورفيو" Orfeo عام ١٦٠٧. وبعدها بدأ فن الأوبرا في التطور على يد الإيطاليان "الساندرو سكارلاتي A. Scarlati

[١] Sir Gack Westrup& F.L. Harrison; Collins Ecyclopedia of music, William collins. Sons & Co. Ltd. 1976

(١٦٨٥-١٦٥٧) الذي ألف ما بين ١١٥-١٢٠ أوبرا بألحـان مفـردة. ثـم ميتاستاسيو Metastasio (١٦٩٨- ١٧٨٥م) المؤلف والشاعر والموسيقي .

وفي فرنسا، في بلاط لويس السادس عشر سارت الأوبـرا الفرنسـي على نهج تراجيديات راسين بحيـث عـادت الأوبـرا الفرنسـية إلـى روح التراجيديا الإغريقية الجادة[٢].

السمات العامة للمسرحية الموسيقية وأنواعها:

في بداية الحديث عن المسرح الغنائي والتعريف به وبسماته وأنواعـه، يدفعنا هذا الاسم- المسرح الغنائي- إلى ملاحظة هامة، وهي التفرقـة بينـه وبين المسرح اللاغنائي، فمسمى المسرح الغنائي إنما هو يطلق علـى هـذا النوع من المسرح الذي يحتوي على أغاني وموسيقى ولكن بشرط أن تكـون لهذه الأغاني ضرورة درامية تخدم الصراع، وتساعد على تطـوره وتنمـي الحدث الدرامي، وليس على سبيل الترويح أو التزيين للعمل الدرامي[٣].

---

[١] كمال عيد: مجلة القاهرة العدد ٧٧، لعام ١٩٨٧م، ص٩١

[٢] نبيل راغب: دليل الناقد الفني، مكتبة غريب، ص ص ١٠-١١

[٣]Britanica Book of Music: Benjamin Hadly, Doubleday, Britanicq Books Douleday & Co. Inc. Garden city, New York. 1980

وبما اننا نطلق او نستخدم مصطلح "المسرح الغنائي" على هذا النوع من المسرحيات والذي يعني احتواء النص والعمل المسرحي على أغاني، وهو مصطلح يرجع إلى طريقة استخدام الأداء الصوتي من ناحية، ووجود أغاني من ناحية أخرى، فيمكننا التمييز بينه وبين المسرحية اللاغنائية باستخدام مسمى "المسرحية الإلقائية"، حيث الإلقاء هو الأداء الصوتي الوحيد فيها، وانعدام الأغنية في النص المؤلف.وسنقوم في هذا الجزء بالعرض والتحليل لأنواع المسرحية الغنائية، ومحاولة توضيخ الاختلافات والفروقات بين هذه الأنواع وذلك لما يتميز به هذا النوع من المسرح من تداخل في الأنواع.

ويندرج تحت مصطلح المسرح الغنائي كل مسرحية تحتوي على أغاني لها دور درامي في العمل. وعلى هذا فالأوبرا، وهي عمل درامي مغنى، والأوبريت، عمل درامي مغنى تتخلله بعض مواضع الإلقاء، يندرجان تحت هذا المصطلح. فكليهما عملان دراميان يحتويان على أغاني لهما دور درامي، وإن اختلفت نسبة الغناء في كل منهما.

ولو أننا تتبعنا المسميات المختلفة لأنواع المسرح الغنائية، لوجدنا:

الأوبرا الجادة Opera Seria، والأوبرا الكوميدية Opera Comique، والأوبرا الفخمة Grand Opera ، وأوبرا البالاد Ballad

Opera والأوبـــرا كوميـــك Comic Opera، والأوبـــرا الخفيفـــة Light Opera، والأوبرا بوفا Opera Buffa .

الأوبريت Operetta دراما موســيقية D. per Musica الموســيقى الجديدة Nuove Musiche أوراتوريو Oratorio زنجشبيل.

الدراما الموســيقية Music Drama المســرح الموســيقي Music theatre الكوميديا الموسيقية .Musical Com الأوبــرا الملحميــة Epic Opera .[1]

وبعض هذه المسميات يشترك مع بعضه الآخر في الصفات، وينــدرج تحت نفس النوع إلا أن الاختلاف في المسمى قد يرجع إلا الاخــتلاف فــي المكان أو الزمان من حيث التطور، وسنعرض فيما يلي لكل على حدة حتــى يتسنى لنا معرفة الأنواع الأساسية للمسرحية الغنائية بعيداً عــن المســميات المختلفة.

الأوبرا:

وهي أول نوع من أنواع المسرحية الغنائية الذي ظهر فــي التــاريخ بشكل واع قصد به المسرح الغنائي، وبشكل متكامل في الموســيقى والبنــاء

---

[1] Arthur Jacobs: The New Penguin Dictionary of Music. Penguin Book, 1982.

الموسيقي، حتى أن كل الأنواع الباقية ما هي إلا تطور أو اشتقاق أو محاولة للثورة على التقاليد الأوبرالية الكلاسيكية،كما يحدث في أي نوع من الفنون.

بدأت ملامح الأوبرا تظهر في نهاية القرن الرابع عشر في فلورنسا بإيطاليا، وكانت تسمى بـ"المادريجال" Madrigal وكانت موضوعاتها إما أسطورية أو دينية أو عاطفية أو فكاهية، وكان الغناء من النوع المرسل Recitativo وأخذ هذا النوع يتجدد ويتطور شكلاً وأسلوباً حتى جاء القرن السادس عشر وجاء أمثال مونتيفردي Monteverdi (١٥٦٧-١٦٤٣) والذي أسس مدرسة جديدة في هذا الفن الغنائي واعتني به[1].

وتعتبر البداية الحقيقية للأوبرا في عام ١٦٠٧، وقبل هذا التاريخ كانت الأوبرا عبارة عن محاولة غير ناضجة. "والأوبرا عمل درامي مغنى كلياً أو جزئياً بمصاحبة آلات موسيقية، وغالباً ما يكون أوركسترا. ويمكن أن تنقسم موسيقى الأوبرا إلى قطع موسيقية لأصوات منفردة أو جماعية، وأحياناً مقطوعات موسيقية للآلات فقط (مثل الافتتاحية والفواصل والرقصات) وتتصل هذه المقطوعات الموسيقية عادة إما بأغاني موقعةRecitative أو

[1] عزيز الشوان: الأوبرا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨، ص ص ١٠٣-١٠٤

حوار إلقائي، وأحيانا مؤلف في شكل سيمفوني متصل ولكن بشكل يحدد أجزائها الكيفية"[1].

"والبنيان الموسيقي للأوبرا يتميز في كل عصر بصبغة معينة فحتى أوائل القرن التاسع عشر مثلاً كانت أغلب الأوبرات تبدأ بافتتاحية، ولكن هذا التقليد تلاشى تدريجياً منذ ذلك الحين. كذلك يعتبر ذوق الجماهير مسئولاً لدرجة كبيرة عن الانطباعات التي تصبح عوامل الأوبرا في مجموعها في الأوقات المختلفة، ففي القرن السابع عشر كان اهتمام الجمهور الرئيسي بالمناظر الخلابة أكبر من اهتمامه بالكلمات أو الموسيقى أو الأداء. بينما يتميز القرن الثامن عشر بتفضيل الأوبرا الطبيعية البسيطة عن الأوبرا الشكلية المصطنعة التي كان الجمهور يهيم فيها بالأداء الغنائي البراق أكثر من حبكة القصة أو الموسيقى. كذلك كانت واقعية أو خيالية القصة يتبادلان الإعجاب بين آن وآخر، وأيضاً البعد عن الحياة اليومية العادية أو التصوير الطبيعي لها، واستخدام إطار تصويري للمسرح"[2].

---

[1] Britanica Book of Music: Bengamin Hadley, Double day Britanica books, Doubleday & Company Inc. Garden city, New York 1980

[2] أحمد رضوان: نشأة الأوبرا. المجلة الموسيقية. دار الأهرام العدد ٢٠ أغسطس ١٩٧٥. ص١٣

ولو حاولنا تتبع الفن الأوبرالي على مر القرون الأربعة، من القرن السابع عشر حتى القرن العشرين، لوجدنا أنفسنا أمام أولى المحاولات الأوبرالية الكاملة وهي أوبرا أورفيو Orfio1 والتي عرضت لأول مرة في ٢٢ فبراير ١٦٠٧، وقام بتأليف موسيقاها كلوديو مونتفيردي C. Montvrdi ، وكتب نصها أ. ستريجيو. "ولقد صمت هذه الأوبرا أنواع مختلفة من فنون الغناء والموسيقى، مثل المادريجال Madrigal ، والأوركسترا السيمفوني، والألحان المونودية Monodies التي طغت فيها الكلمات على الألحان بشكل واضح"[1].

وتتكون هذه الأوبرا من خمسة فصول ومقدمة Pronaque، وتبدأ المقدمة بمقطوعة تتكرر ثلاث مرات ثم تظهر شخصية نسائية لتغني أغنية منفردة في قالب ريستاتيف Recitative فتعرف نفسها بشكل يليق بالحاضرين من الأمراء. وتحاول هذه الشخصية أن توضح قدراتها وقوتها وتطالب الحاضرين بالسكوت أثناء غنائها لأورفيو، ويبدأ الفصل الأول بمشهد ثابت لزفاف "أورفيو" و"يوريديس" ويعرضه لنا أحد الرعاة، ثم يبدأ بعد ذلك أورفيو في الغناء معرباً عن سعادته بزواجه، وتتوالى أحداث الأوبرا حيث تموت "يوريديس" بلدغة حية وهي تقطف الزهور ويحاول أورفيو

[1]Sir Alexander F. Morley: The Harrap Opera Guide, George G. Harrap & Co. Ltd. 1979.p. 198

استعادتها عن طريق التوسل للآلهة، وفي النهاية يكتب لهما الخلود في الجنة سويا ، وتنتهي الأوبرا برقصة ريفية Maresco .

وبالنظر إلى هذه الأوبرا نجد أن موضوعها أسطوري وتتكون من خمسة فصول ومقدمة، وبطلها أورفيو أمير أي شخصية نبيلة، وهي مسرحية تراجيدية- وإن انتهت نهاية سعيدة في الظاهر وهي خلود أورفيو ويوريديس في الجنة- إلا أنها انتهت بموته هو الآخر.

ومن الملاحظ في هذا النص عدم وجود قصة ثانوية على الإطلاق؛ فالشخصيات الثانوية الموجودة والكورس وظفوا لخدمة القصة الأساسية وليس لها أي دور منفصل بذاته، بل وأكثر من ذلك فإن الدور البطولي الوحيد في هذه الأوبرا هو لشخصية أورفيو الذي يتحمل الصعاب ويخوض في الأهوال ويطرق كل باب يوصله[1] لحبيبته. أما عن يوريديس فكانت بمثابة الهدف الذي يسعى إليه، ولهذا كانت شخصية سلبية بعيدة تماماً عن الصراع، فكان الصراع في هذه الأوبرا بين البطل أورفيو وبين القوى الخفية والآلهة. وعلى هذا يمكننا أن نلخص سمات هذه الأوبرا بأنها:

١. ذات قصة واحدة أحادية العقدة.
٢. موضوعها أسطوري.
٣. تراجيدية.

---

[1] مؤلف غنائي دنيوي ذو طابع بوليفوني ويكون بدون مصاحبة آلات موسيقية.

٤. أبطالها من الآلهة وعليه القوم (أمير).

٥. الشخصيات الثانوية شخصيات مساعدة لا تنفرد بحدث جانبي ولكن تصب جميعها في شخصية البطل لتساعدنا على فهمها وتتبعها بسهولة.

٦. وإذا ما حاولنا تتبع هذه السمات التي اتسمت بها أوبرا أورفيو، وبحثنا عنها في أعمال أخرى، لوجدنا أن هذه السمات تظهر إلى حد بعيد في الأعمال الأوبرالية الأخرى.

فلو أخذنا أوبرا "عايدة"* على سبيل المثال، سنجد أن الشخصية الرئيسية هي شخصية "راداميس" Radamis القائد المصري المنتصر الذي هزم ملك الحبشة أموناصرو Amonasro وعندما يعود ينعم عليه فرعون مصر بالزواج من ابنته "أمنريس" Amnis ، إلا أن هذا القائد يتعرف على "عايدة" Aida جارية عند أمنريس وهي في الحقيقة أسيرة من حرب الحبشة وابنة ملكها. ويحبها راداميس وتنتهز عايدة هذه الفرصة لتعرف من راداميس الطريق الذي يسلكه الجيش المصري لتخبر والدها بذلك. وفي هذه الأثناء تسمع أمنريس حديثهما فتقضي به للكاهن ووالدها وهي تترجاهما أنه إذا عاد إلى حبها أن يعفو عنه، إلا أن الكاهن يصر على القائه حيا في القبر عاقباً له

* وضع موسيقاها فيردي G. Verdi افتتح بها الخديوي اسماعيل دار الأوبرا المصرية عام ١٨٧١ وتقع في أربعة فصول وتتناول موضوع تاريخ مصر الفرعونية.

خيانته هو وعايدة التي تترك أباها ملك الحبشة ومن معه يهربون لتبقى جانب حبيبها؛ حيث يلقيا حتفهما سوياً[1].

بمقارنة أوبرا عايدة بالسمات التي ظهرت في أوبرا أورفيو، سنجد أن الموضوع تاريخي، يظهر فيه الصراع بين الحب والواجب أي أن القصة أحادية العقدة، وهي عمل تراجيدي، وتنتهي بفاجعة وهي موت المحبين مع صمودهما على حبهما، بطلاها من علية القوم، فـ"راديميس" قائد الجيوش، و"عايدة" ابنة ملك الحبشة، والشخصيات الثانوية تساعد إلى نمو الحدث الدرامي وتصب جميعها في العقدة الرئيسية.

وإذا انتقلنا من الأعمال التي كتبت خصيصاً للأوبرا، إلى الأعمال المعدة عن نصوص درامية كتبت لمسرح الإلقائي، لوجدنا أن المعدين الأوبراليين قد التزموا بنفس هذه السمات في إعدادهم. فلو أننا تناولنا أوبرا "ماكبث" بالتحليل للخروج بسماتها الأوبرالية، لوجدنا أن المعد ف.م. بياف F.M. Piav قد التزم بهذه السمات.

وقبل أن نبدأ في التعرض إلى التحليل لمظاهر الإعداد، يجب أن نشير إلى شيء هام وهو أنه في الإعداد الأوبرالي للنص الأدبي تتم بعض

---

[1] أحمد شفيق أبو عوف: روائع الأوبرا العلمية، عن عرض لأوبرا عايدة. ص ص ١٢٧-١٢٩

التغييرات في النص، وهذه التغييرات يجب ألا تمس جوهر النص أو تطوره في شيء، إلا أن الإعداد يكون أساساً لتكثيف النص، ومحاولة انتخاب وجهة نظر محددة يمكن للمؤلف الموسيقي أن يتناولها بوضوح وتركيز. وهنا أيضاً يجب أن نشير إلى فارق هام قد يدعو إلى اللبس وهو الفرق بين الإعداد والاقتباس ، وهذا الفراق يتمثل في أن المعد يكون ملتزماً بكل ما جاء في النص من شخصيات أساسية وقصة وحوار إذا لم يلزم الأمر إلى تغييره من حيث كون اللغة مواتية لمتطلبات العمل الجديد، أي أنه يتحرك في عملية الإعداد فقط من خلال الإطار الذي صاغ فيه المؤلف عمله المسرحي، ولا يتعد هذا حدود تكثيف المواقف أو المشاهد، وانتخاب الشخصيات اللازمة للعمل الأوبرالي الجديد[1].

أما الاقتباس فلا حدود له في عملية الانتخاب أو التغيير، فقد ينتخب المقتبس الفكرة فقط ويصوغها من خلال قصة أخرى تبعاً لمتطلبات الحاجة[2].

زمن هنا تأتي صعوبة عملية الإعداد الأوبرالي، فالمعد يجب أن يحلل وينقد ثم ينتخب، ثم يبدع من خلال إبداع الآخرين. وإذا ما تناولنا أوبرا

---

[1] إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، ١٩٨٥.

[2] مارجوري بولتون: تشريح المسرحية، ترجمة دريني خشبة، الألف كتاب، عدد ٤٠٦، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٢، ص ص١٢٠-١٣٣

ماكبث نجد أن فيردي قد أعد سيناريو مفصل للمعد "بياف" قبل أن يبدأ في عملية الإعداد، حتى أننا يمكن أن نقول أن البناء الدرامي للأوبرا كان لـ"فيردي" ولم يحدده "بياف"[1].

ولقد ركز فيردي في إعداده على ثلاثة شخصيات هي "ليدي ماكبث" و"ماكبث" و"الساحرات" وجعل شخصية ليدي ماكبث هي السائدة ظاهرياً ، على عكس شكسبير الذي اكتفى بجعلها محركة للأحداث ضمنياً . ولم يغير هذا التوضويح لدور ليدي ماكبث من فيردي إلى جعل شخصية ماكبث بعيدة عن محور الأحداث بل أبقاها كما هي في بؤرة الحدث الدرامي ولكن مع التركيز أكثر على دور ليدي ماكبث وتوضيحه[2].

وهكذا نجد أن سمات الأوبرا السابقة قد انطبقت إلى حد بعيد على النص المعد. فأوبرا ماكبث ذات نص موسيقي تراجيدي، أبطاله من النبلاء، والموضوع تاريخي يحتوي على عقدة واحدة ونهاية مفجعة حاسمة.

---

[1] The Earl of Harewood: Kobbe''s Complete Opera Book.Putnam and company- London, 1079. p. 535
[2] Ibid: p. 536

ويظهر لنا دور الإعداد الأوبرالي وأثره في النص المسرحي في أوبرا عطيل * Otello والتي وضع ألحانها أيضاً فيردي، وقام بالإعداد للنص بويتو "Boito. ففي نص شكسبير نجده قد صاغ في حوالي ٣٥٠٠ بيتاً شعرياً، بينما في النص الأبرالي أعدها بويتو في أقل من ثمان مائة بيت شعري، فلقد تم حذف مشاهد فينيسيا كلها، وكل م الفصول الأربعة التي تعرض بشكل مستمر بدون توقف باستثناء تغيير واحد لمنظر في الفصل الثالث (وهذا التغيير تم في الأوبرا وليس في نص شكسبير الأصلي)[١].

ومن هذا يمكننا أن نستخلص أن من حق المعد الأوبرالي أن يستخلص ويعزل فقط ما يخدم الفكرة التي يدور حولها موضوع الأوبرادون مراعاة الحجم ولكن بمراعاة المضمون فنجده في عطيل قد تخلص من كل القصص الثانوية التي قد تسبب أي نوع من التشتيت الذهني.

وبعد هذا العرض لمثالين مؤلفين للأوبرا، وآخرين معدين للأوبرا عن أعمال إلقائية يمكننا أن نخلص لما يلي:

١. تتفق الأعمال الأوبرالية المؤلفة والمعدة في السمات المميزة لهذا الفن.

---

*G.Verdi: Otello- Del Monaco, Libretto di Arrigo Boito Stampato in Italia, 1984

[١]Ibid: p. 646

٢. عند إعداد نص أدبي للمسرح الموسيقي يجب على المعد أن يراعي هذه السمات في عملية إعداده، وهي:

أولاً: أن تكون القصة ذات عقدة واحدة لا تحتوي على قصص ثانوية حتى وإن كانت متوازية مع القصة الأصلية.

ثانياً: أن تكون اللغة المستخدمة هي اللغة الشعرية البسيطة حتى تحتمل التلحين دون أن تفقد جزءاً من معناها.

ثالثاً: أن يكون الموضوع تراجيدياً، أبطاله من النبلاء أو علية القوم.

رابعاً: أن تلعب الشخصيات الثانوية دوراً مساعداً يساعد على نمو الحدث في نفس الاتجاه دون تشتيت.

٣. لكي يقوم المعد بإعداد نص يراعي تحديد محور أساسي أو موضوع أساسي من القصة الأصلية ويحاول استخلاص ما فيها من عناصر تؤكد وتوضح هذه الفكرة تاركاً كل ما يمكن أن يخلق موضوعات ثانوية أو يضعف من بناء الأوبرا الدرامي.

الأوبريت Operet- Operetta:

وهي في الأصل أوبرا كوميدية قصيرة ولكن بحلول القرن التاسع عشر أصبحت مسرحية طويلة تحتوي على موسيقى، ويكون الصراع فيها في شكل هزلي أو فارس ، وغالباً ما تحتوي على عناصر هزن اجتماعي أو سياسي، وموسيقى بورليسك Burlesque. ولقد اكتسب هذا النوع من التسلية شعبية كبيرة في باريس أثناء الامبراطورية الثانية، وكان من أشهر

مؤلفيها "أوفن باخ" Offen Bach، والذي ألف La Belle Hellene,&, Orpheus in the Under World. متهكماً وناقضاً فيهما الحياة الباريسية من خلال الأساطير الكلاسيكية اليونانية. وفي نهاية عام ١٨٧٠ امتد تأثير أوفن باخ إلى لندن حيث بدأ "جيلبرت Gilbert، و"سوليفان Sullivan، في ابتكار شكا انجليزي للأوبريت، يتهكمون فيه على المجتمع الإنجليزي المعاصر لهما، ويثورون على التقاليد الأوبرالية.

وفي فيينا Vienna حوالي ١٨٧٠ ظهر نوع جديد من الأوبريت يميل إلى المواضيع العاطفية وتصحبه موسيقى حالمة، على عكس الموسيقى المميزة لأوبريتات أوفن باخ. ورائد هذا الاتجاه هو "يوهان شتراوس" الأصغر Johann Strauss the Younger والذي ألف Die Fledermaus ١٨٧٤، والتي تعتبر أفضل مثال للأوبريت الفنيي.

وفي نهاية القرن التاسع عشر سرى تأثير الأسلوب الفيني على الأسلوب الفرنسي. فلقذ أصبح أسلوب مؤلفي فيينا أكثر شاعرية وأقل حدة في التهكم على الأوضاع السياسية والاجتماعية، ولقد قام المؤلفون الموسيقيون بعد شتراوس في فيينا أمثال "فرانز ليهار Franz Lehar و"أوسكار شتراوس Oscar Strauss و"ليو فول Leo Fall ومعهم المؤلفين الفرنسيين أمثال

أندريه ميسلجر Andre Massager بتطوير الأوبريت بالشكل الذي يعرفه الآن باسم الكوميديا الموسيقية Musical Comedy .

ومن هذا يتضح أن موضوع الأوبريت هو كوميدي خفيف يكون الغرض منه إما النقض لأحداث معاصرة- كما في نشأته- أو التسلية الراقية التي تتعامل مع المشاعر كما فعل أوفن باخ وشتراوس الأصغر، ثم الوصول إلى شكل الكوميديا الموسيقية الحديثة التي تتناول كلا الاتجاهين كما سيتضح فيما يلي:

الكوميديا الموسيقية Musical Comedy:

هي مجموعة من الفنون تمتزج في وحدة واحدة مكونة شكلاً فنياً مرحاً. وتعتبر الكوميديا الموسيقية شكلاً من أشكال التسلية من خلال عالم الأغاني والرقصات، والألعاب، تتضافر جميعها لتحمل القصة قدماً على طريق الإمتاع[٢].

وهذا الشكل من الدراما الموسيقية غالباً م يستخدم حدوته ورقصات عاطفية وشاعرية مسلية. وتختلف الكوميديا الموسيقية المعروفة في القرن

---

[١] Benjamin Hadley: Britanica Book of Music.

[٢] Michael Billington: Performing Arts, An Illustrated Guide, Macdonald Educational Limited 1960. P. 110

العشرين عن تلك، في أنها تتمسك بأسلوبها المحلي في الموسيقى والرقص والشعر والحوار. فهي أقرب إلى عمل فني يجمع بين الأسلوب المحلي للعرض المسرحي في كل مكوناته. ومن أبرز الكوميديات الموسيقية "سيدتي الجميلة" My Fair Lady (1956) أعدها آلن لاي ليرنر Alan lay Lerner عن قصة بجماليون لـ"جورج برنارد شو" ومسرحية "صوت الموسيقى" Sound of Music تأليف "روجرز Rodgers و"هامرستين" Hammerstein.[1]

ويتضح لنا من هذا العرض أن الكوميديا الموسيقية لا تختلف عن الأوبريت من حيث المضمون. فهي تتناول موضوعاً شاعرياً في قالب كوميدي مسلي من خلال الرقص والغناء والموسيقى وأن اختلفت في ارتباطها بالمحلية، إلا أنها مسرحية موسيقية كوميدية خفيفة.

الأوبرا الكوميدية Comic Opera:

وهي عبارة عن مسرحيات موسيقية ذات نص شاعري أو عاطفي خفيف، ويشمل على عناصر كوميدية ونهايات سعيدة. وحتى منتصف القرن التاسع عشر كان الحوار في أغلبه حواراً إلقائياً أكثر منه غنائياً باستثناء الأوبرا بوفا Opera Buffa. وينطبق هذا المصطلح على البلاد أوبرا

---

[1] Benjamin Hadlley: Britanica Book of Music.

الإنجليزية English Ballad Opera، والكوميديا الموسيقية Musical Comedy.

والأوبرا بوفا الإيطالية Italian Opera Buffa والأوبريت Operetta والزنجيشبيل German Zingspiel والتوناديلا الأسبانية Span. Tonadill..

ولقد بدأت الأوبرا كوميك على نفس نظام الأوبرا الكوميدية، إلا أنها تغيرت وأصبحت تعرض أموراً جادة[1]. ويصف لنا موتسارت Mozart من خلال رسائله الأبرا الكوميدية، "في رسالة بعث بها لأبيه في ١٢ نوفمبر ١٧٧٨، يحكي له عن نوع جديد من المسرحيات الموسيقية. فيقول "لقد شاهدت مرتين عرضاً من هذا النوع الجديد وكان بهيجاً. وبالطبع لم أشاهد شيئاً يثير الدهشة، لأنني كنت دائماً أتصور أن هذه الأعمال غير مؤثرة. فأنت تعلم بالطبع أنها لا تحتوي على غناء، فقط إلقاء مرسل (موقع). فبين الحين والآخر تؤدى بعض الكلمات إلقائياً بمصاحبة الموسيقى، وهذا يحدث تأثيراً بسيطاً..هل تعلم ما يجول بخاطري؟ إنني أظن أن أغلب الأداء المرسل (الموقع) يجب أن يؤدى هكذا- وفقط تأتي الأغاني في مواقف معينة، حيث

[1] Benjamin Hadley: Britanica Book of Music

يمكن أن تعبر الموسيقى ببراعة عن الكلمات"[1]. ويتضح لنا من رأي موتسارت في هذا النوع من الأعمال الموسيقية الدرامية أنه عمل خفيف، مرح، شاعري، وأغلبه حوار إلقائي تتخلله بعض الأغاني.

ويذكر موتسارت في رسالة أخرى أهمية الموسيقى في هذا النوع "الميلودرام" (حوار إلقائي ويكون مصحوباً بالموسيقى) ودورها. وهو في هذا الاتجاه يضع الفكرة الأولى لاستخدام الموسيقى في العمل الدرامي وطرق توظيفه. فهو بين الموسيقى التي تعادل الحدث الدرامي- في العصر الحديث تسمى بالموسيقى التصويرية Incidental Music وبين الموسيقى التي هي أفضل وأقوى معبر عن الكلمات، وهي الموسيقى الدرامية Dramatic Music ومع هذا فقد ركز كل اهتمامه على الألحان للأصوات Vocal Music.[2]. ولقد اهتم موتسارت بعد ذلك بالأوبرا الكوميدية، ومن أشهر أعماله في هذا النوع هي أوبرا "دون جيوفاني".

وإذا نظرنا إلى هذه الأوبرا لوجدناها:

١. تدور في قالب كوميدي وإن تخللته بعض المواقف التراجيدية، مثل مقتل حاكم أشبيلية في الفصل الأول، المشهد الأول. إلا أن السمة العامة المغلفة للنص هي السمة الكوميدية.

---

[1] Charles Rosen: the Classical Style, Mozart, Beethoven, the Alder Press, Oxford, Great Britan 1980. P. 288

[2] Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni, Transelated &

٢. نجد أن المسرحية تحتوي على خمسة مشاهد في كل فصل، وينتهي كل مشهد نهاية حاسمة تدفع لتاليه. فمثلاً نهاية المشهد الأول وهو هروب دون جيوفاني وخادمه والقسم الذي أخذته دونا آنا، ودون أوتافيو على عاتقهما، يجعلنا نترقب المستقبل بما فيه، وننهي هذا المشهد بما لا يدعو إلى الاستمرار على الإطلق. ثم بداية المشهد الثاني بوجود دون جيوفاني وخادمه خارج المدينة هو الحدث المنطقي التالي لعملية القتل وهو الهروب. أي أن نهاية المشهد يجب أن تكون واضحة وجاسمة وتؤدي إلى بداية المشهد التالي، والذي يكون مرحلة منطقية تالية في تطور الحدث.

٣. تركزت أحداث المسرحية كلها لخدمة وتوضيح ونمو شخصية البطل. وبهذا تظهر لنا تقاط ضعف المسرحية والتي تؤثر وتتأثر بالحدث الدرامي وتساعد على نموه.

٤. يتميز النص بقصة واحدة، فلا توجد قصص أو أحداث ثانوية تسبب أي نوع من التشتيت للمتفرج، حيث أنه بمنتهى السلاسة يمكنه متابعة العمل دون عناء في متابعة موضوع ثانوي ينمو مع الموضوع الرئيسي.

٥. يكون الصراع بين فكرتين واضحتين يؤكد عليهما من خلال تطور الأحداث. وهنا نجد أن الصراع كان يدور بين فكرتي الرذيلة والفضيلة ، فتجسدت الرذيلة في شخصية دون جيوفاني، والفضيلة في باقي شخصيات العمل المسرحي، مما يظهر الفارق بينهما بوضوح دون الحاجة إلى إرهاق ذهن المشاهد في التحليل أو التفسير.

٦. تكون الشخصيات بسيطة، لا تمثل أي عبء أو طغيان على الشخصية الرئيسية بل وتساعد على إصهار أبعاد هذه الشخصية الرئيسية.

٧. تنتهي المسرحية بنتيجة واضحة ومحددة. فنجد أن المسرحية قد انتهت بحكمة العمل الطيب والحث عليه، والتحذير من النهاية التي لاقاها دون جيوفاني لكل من يتبع خطاه.

ومن هذا العرض السريع لأنواع المسرحية الموسيقية وأهم سماتها العامة المميزة للنص سنجد أن النص الموسيقي ينقسم إلى قسمين من ناحية البناء الدرامي وهما الأوبرا والأوبريت. وفيما يلي سنعرض مقارنة بين هذين النوعين لتوضيح سمات هذا التقسيم:

	الأوبرا	الأوبريت
القصة	تاريخية أو أسطورية	من الحياة اليومية
الموضوع	تراجيدي	كوميدي
النهاية	مفجعة	تحتمل النهايات السعيدة في الغالب، ويمكن أن تكون النهاية مفجعة.
الشخصيات	أبطالها من الملوك والنبلاء	أبطالها من العامة
الحوار	يكتب شعراً	يحتمل الشعر والنثر.
الأداء الصوتي	مغنى كله	يكون الحوار إلقائياً تتخلله الأغاني.

من هذه المقارنة العامة بين عناصر البناء الدرامي لهذين النوعين يمكننا القول بأن المسرحية الموسيقية تحتمل فقط هذين النوعين من ناحية البناء الدرامي لها، وعندما يرغب أحد بالقيام بعملية إعداد عرض أوبرالي فيمكنه الرجوع إلى هذه السمات العامة للنص الذي يريد تقديمه ثم يحدد ما إذا كان هذا النص يحتاج إلى نوع من الإعداد، أي التغيير في النص الأدبي ليصبح ملائماً لأحد هذه الأشكال، أم أنه يصلح كما هو ليكون نصاً موسيقياً.

الفصل الرابع

نشأة وتطور المسرح المصري

- مقدمة.
- المسرح المصري القديم.
- الموسيقى في مصر الفرعونية.
- حال المسرح المصري حتى ظهور خيال الظل.
- حال الموسيقى العربية حتى داود حسني.
- الموسيقى والغناء في خيال الظل.
- المسرح الغنائي حتى ظهور أوبرا شمشون ودليلة.

هل هناك مسرح مصري غنائي قديم:

هذا التساؤل كثيرا ما أثار جدلا واختلافا في وجهات النظر حول وجود مسرح مصري قديم (فرعوني) أم لا إلى الحد الذي لم يثبت معه حتى الآن صحة أي الرأيين، ولهذا فلا يمكننا أن نمر على هذه المرحلة من الفن المصري القديم دون أن نصل فيها على الأقل إلى أسباب تمكننا من الميل إلى أو الأخذ بأحد هذه الآراء.

ولكي نحدد ما هو مسرحي وما هو غير مسرحي يجب أن نعرف ما هو المسرح؟ وما الذي يفرقه عن باقي الأشكال الأدبية من القصيدة الغنائية أو القصة المروية. "إذا كان للمسرحية أن تشترك مع سائر فنون الأدب الأخرى في أنها ضرب من الأدب يعطيك مفهوماً حياً للحياة مع تشعب مسالكها وتعدد ضروبها فإن لها من الطبيعة والخامة والأداء ما يميزها عن هذه الفنون..ولما كانت كل هذه الفنون تتناول أفعال الإنسان وسلوكه وموقفه من الخياة، وما كانت المادة الأولية التي تتشكل منها هذه الفنون هي اللغة فقد رأينا أن نعرض أولاً للفروق التي تكون بين هذه الفنون في علاجها لهذين العنصرين الأساسيين؛ عنصر التعبير عن أفعال الإنسان عنصر استغلال اللغة والدور لذي تلعبه في إبراز سمات كل فن وخصائصه.

فالقصيدة النائية هي تجربة فيها تجسيد لموقف إنساني واحد والتعبير عن الحالة عن الحالة النفسية والشعورية لشاعر واحد، ومن ثم فهي تجربة

يخضع فيها الشاعر لأجواء خلقها لنفسه بمحض اختياره، فهي خلاصة من عناصر الفكر والشعور والوجدان الذاتي المتصلة بنفسية الشاعر وذهنيته وحده، بل ومهمة القصيدة الغنائية هي أن تطلعك على وجدان شاعر معين وتصب في نفسك أحاسيسه عن طريق العلاقات الجديدة التي تتألف منها لغته والتراكيب المستحدثة التي تنبع من تجربته الخاصة.

فالشاعر الغنائي يحاول خلق عالم خيالي يعبر فيه عن نفسه تعبيراً يشعر فيه بالحرية ويسود فيه سيادة مطلقة. ومن ثم كانت القصيدة الغنائية شعراً ذاتياً يعبر عن الجانب الفردي البحت، أو بعبارة أخرى شعراً يعبر عن تجربة واحدة لإنسان واحد، أما المسرحية فهي تصور لك أفراداً لا فرد واحد، والأفراد في المسرحية ليسوا ذواتاً مفردة، وإنما هم ذوات متصلة، وكاتب المسرحية الذي ينطق الشخوص ويحركها لا يعبر عن وجدان ذات واحدة دون سواها، وإنما يعبر عن وجدانات مختلفة متضاربة، وعن تجارب عديدة يصطرع فيها فعل الفرد بفعل الآخر وتشتبك فيها أفعال جماعة إنسانية باعتبارها وحدة من مجتمع لا باعتبارها أفراداً يتغنى كل منهم مشاعره على حدة[1].:

[1] محمد زكي العشماوي: دراسات في أدب المسرح، مؤسسة المطبوعات الحديثة (الطبعة الأولى) ١٩٦٢. ص ص ٥-٨

والمسرحية تستخدم في تصويرها لأحداث الحياة اليومية عناصر لا تتوافر في القصة المروية مثل عناصر الممثلين والملابس وخشبة المسرح أو مكان التمثيل والمناظر والنظارة والبناء الذي يجتمع فيه جمهور المتفرجين.. والمسرحية لا تختار من الفعل إلا جانبه المثير والذي هو أكثر ما يكون قدرة على الإيحاء وأوثق ما يكون صلة بالحدث الرئيسي والذي يعتبر بمثابة العمود الفقري لكل مسرحية[1].

أما القصة فهي "ضرب من الخيال النثري له مهمة خاصة به، وهي أن تقص أعمال الرجل العادي في حياته العادية بعد أن تضعها في شبكة من الحوادث كاملة الخيوط متتبعة كل فعل إلى أدق أجزائه وتفصيلاته وسوابقه ولواحقه، موغلة في دخيلة النفس حيناً لتبسط مكنونها أثناء وقوع الفعل، مستعرضة الآثار الخارجية للفعل حيناً آخر، لا تترك من جوانبه وملحقاته ونتائجه شاردة ولا واردة إلا سجلتها في أمانة وصدق كما تحدث في الحياة الواقعية التي يخوضها الناس ويمارسونها[2]

ولكي نوضح الفرق بين الرواية والمسرحية بشكل عملي دعونا نتناول المثال الذي اختاره "الدوس هكسلي Aldous Huxley . فالأوديسية وذلك في مقاله المسمى "المأساة وأدب الحقيقة الكاملة Tragedy and the whole

---

[1] نفس المرجع. ص٨

[2] تشارلتون : فنون الأدب. ترجمة زكي نجيب محمود، ص١٢٨

truth حيث يعرض لموقف هجوم شيلا، وهي جنية من جنيات البحر، على القارب الذي يركبه أوديسيوس ورفاقه، فقد التهمت شيلا ستة من الرجال الذين كانوا يركبون في القارب على مرآى من رفاقهم، يقول خوميروس في الأوديسية: وأبصر أوديسيوس رفقاءه يكافحون عبثاً، وسمع صرخاتهم المدوية، إذ كانت شيلا تلتهم الواحد بعد الآخر وقد وقفت بباب كهفها ولم يروع أوديسيوس في كل مراحل تجواله بمثل ما روع به لهذا المنظر على أنه استمر في السير ومن بقي من رفاقه حتى نزلوا بالساحل الصقلي فجهزوا عشاءهم. وبعد أن رووا ظمأهم وأشبعوا جوعهم بدأوا يفكرون فيمن فقدوا من رفاقهم فبكوا، واستمروا في بكائهم إلى أن غلبهم النعاس فناموا"[1]. ومن ناحية أخرى إذا تصورنا كاتباً مسرحياً يصور فيها البطل وقد فقد أولاده وزوجته وأخذ يبكي ثم إذا به في أثناء بكائه وما تزال الدموع تبلل أهدابه يغلب عليه النعاس فينام كما هو في مقعده؟ لو أن كاتباً مسرحياً عرض عليك مثل هذا المشهد في رواية لكان ذلك كفيلاً أن يغير من شأن المسرحية، ولو تكرر ذلك لكان كفيلاً أن يبعد العنصر التراجيدي تماماً، وأن يصبغ الرواية بصبغة أخرى لا تتفق والأسلوب التراجيدي المطلوب في مثل هذه المواقف، فللمسرحية طريقتها الخاصة في اختيار الجوانب البارزة من الفعل وفي تصفية الأحداث من كل شائبة قد لا تمت إلاّ المغزى العام بسبب وثيق. ومن المعروف أن أبرز ما يميز المسرحية عن القصة المروية قدرتها على اختيار الأحداث، وإذا كان الفن في عمومه اختياراً للصفات الدالة الموحية

[1] محمد زكي العشماوي: مختارات من النقد الأدبي المعاصر، ص ٢٦

فالاختيار في فن المسرحية ألزم منه في غيرها . فالكاتب المسرحي لا ينقل إليك كل ما يراه في الحياة كما أن الرواية التمثيلية لا يمكن أن تكون بأي حال من الأحوال قطعة مقتبسة من الواقع. بل لعل أروع ما في الفن المسرحي هذه الناحية التي يسمونها الطاقة الإخبارية Informing Power وهي الطاقة التي تتمثل في اختيار جوانب الفعل المثيرة والمركزة، والتي تستطيع أن توحي إليك بالمغزى العظيم المليء بالمعاني"[1].

من هذا العرض لأهم ما يميز الدراما عن باقي الأشكال الأدبية يمكننا أن نلاحظ أن كل هذه الاختلافات يدور في نطاق ما هو مكتوب. فعنصر السرد الموجود في القصة المروية ليس إلا عنصراً من عناصر الكتابة وليس من عناصر التمثيل أو الإخراج وهو قيمة فنية تساعد القارئ على التخليق في هذا العالم الخيالي في أحداثه الواقعي في نوازعه دون الحاجة إلى رؤيته ممثلاً بشخوص يتحركون، وهذا على عكس ما يحدث عند قراءة نص مسرحي، ففي هذه الحالة يهتم الكاتب المسرحي بإبراز "جوانب الفعل المثيرة والمركزة والتي تستطيع أن توحي بالمغزى العظيم المليء بالمعاني، وهذا أيضاً يدور في إطار النص أي ما هو مكتوب وليس ما هو ممثل أو متصور في خطة إخراجية، أي أن الفيصل والعنصر الأساسي الذي يميز به النقاد العمل ويصفونه على أنه مسرحية أو قصة مروية أو حتى قصيدة غنائية هو النص المكتوب وليس- أي شيء آخر، فكيف بنا ونحن نصنف الانتاج الأدبي

[1] محمد زكي العشماوي: دراسات في أدب المسرح؛ ص ص ١١-١٢

لحضارة ما نغفل عنصر النص ونبدأ التصنيف مما يليه؟ ثم السؤال الثاني الذي يفرض نفسه بشكل منطقي وملح هو كيف أصنف أعمالا سابقة وآثارا قديمة بمعطيات وعناصر وانتهت قبل ظهور هذه القواعد والنظريات بما لا يعطي فرصة حتى لأقرب النقاد والفلاسفة زمناً منها لتقييمها أو تصنيفها. وهذا بالضبط هو ما حدث بالنسبة للإنتاج الأدبي للمصريين القدماء، ولنحاول في السطور القليلة القادمة دراسة هذه الآثار الفنية الأدبية تبعاً للمعطيات السابقة من تصنيف الإنتاج الأدبي.

هناك أربعة أسئلة هامة يجب أن نجيب عليها قبل أن نصل إلى الحكم النهائي على ماهية هذا االتراث الفرعوني، وهي: ما هو تعريف أرسطو للدراما؟ وما هي العناصر التي حددها أرسطو لإطلاق مسمى نص مسرحي على عمل أدبي؟ وما الموضوعات التي ارتبطت بها هذه الأعمال التي صنفها أرسطو أنها دراما؟ وهل ارتبط تصنيف أرسطو للأعمال التي أطلق عليها أعمالاً مسرحية (نصوصاً مسرحية) بعناصر معينة لها علاقة بشكل خشبة المسرح أو طريقة التمثيل أو خطة الإخراج أو الملابس أو الديكور أو الأقنعة أو الإضاءة أو الخدع المسرحية أو أي عنصر آخر من عناصر العرض المسرحي والذي بدونه لا يتم العرض المسرحي؟ وبعد الإجابة على هذه التساؤلات يمكننا أن نصل إلى رأي مبنياً على أسس نقدية وضعها أقرب النقاد إلى هذه الفترة وأولهم على وجه الإطلاق، يعيننا على إدراك حقيقة الأدب الفرعوني ومن ناحية أخرى إبراز دور المسرح في الدعاية للأفكار

والمساعدة على ترسيخها دينية كانت أو دنيوية، وذلك عبر العصور كما سيتضح فيما بعد، وهو أمر سيفيدنا في النهاية في توضيح كيف أن الفكر الصهيوني منذ نشأته وفي كل مكان ظهر فيه، اهتم باستخدام فن المسرح (الإلقائي منه والغنائي) للترويج لأفكاره الحقيقي منها وغير الحقيقي، لما لهذا الفن من أثر واضح عبر العصور- سواء في الحضارات التي أدركته كفن واهتمت بوضع قواعده كالحضارة اليونانية وما بعدها، أو التي مارسته ولم يصل إلينا ما يفيد أنها وضعت مثل هذه القواعد كالحضارة المصرية القديمة.

يتناول أرسطو أنواع المحاكاة المختلفة في كتابه فن الشعر بالدراسة والتحليل فيذكر: الشعر الملحمي، والتراجيدي، وكذلك الكوميدي، وفن تأليف الديثرامبيات، وغالبية ما يؤلف للصفر على الناي، واللعب على القيثارة، كل ذلك- بوجه عام- أشكال من المحاكاة، ولكن مع هذا فإن كل نوع يختلف عن الآخر في ثلاثة أنحاء:

١. إما باختلاف المادة.
٢. أو الموضوع.
٣. أو الطريقة[١].

أما عن مادة المحاكاة "فهناك بعض الفنون التي تستخدم الوزن والإيقاع والعروض ومن بين ذلك الشعر الديثرامبي، وكذلك التراجيديا، والكوميديا.

[١] كتاب أرسطو: فن الشعر. ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة. ص٥٥

بيد أن الاختلاف في تلك الفنون يتمثل في أن الفن الأول يستخدم كل الوسائل الثلاثة معاً في آن واحد، بينما الفنان الأخيران لا يستخدمانها إلا في أجزاء مختلفة فقط"[1].

وعن موضوع المحاكاة يقول أرسطو "ولما كان الذين يقومون بالمحاكاة يحاكون أناساً يفعلون، وهؤلاء الأناس يكونون بالضرورة إما أفضل أو أردأ (لأن اختلاف الأشخاص يكاد ينحصر في هذا التميز وحده، وأن الناس يختلفون في شخصياتهم تبعاً للفضيلة، أو الرداءة) فإن الذين يقومون بالمحاكاة يعرضون: إما أناساً أسمى مما نعهدهم، أو أسوأ، أو كما هم في المستوى العام، وبهذا الفرق أيضاً تختلف التراجيديا عن الكوميديا، فالكوميديا تصور أناساً أسوأ مما نعهدهم عليه، بينما تصور التراجيديا أناساً أحسن مما نعهدهم عليه في الواقع"[2].

أما عن طريقة المحاكاة فيمكن أن يحقق الشاعر محاكاته:

١. إما بأن يستخدم السرد في جزء، وفي جزء آخر يتقمص شخصية أخرى غير شخصيته، ثم يروي القول على لسانها كما كان يفعل هوميروس في ملحمته الإلياذة والأوديسية.

---

[1] نفس المرجع، ص ص ٥٧-٥٨

[2] نفس المرجع: ص ص ٦٧-٦٨

٢. ام يتكلم بلسانه هو، ـون ـحداث مثل هذا التغيير، وامـــا ان يعـــرض الشخصيات، وهي ؤدي كل افعالها اداءا ـرميا، ولهذا يطلق البعض لفظة دراما (كلمه يونانية تعني: م يتد فعله) علـــى مثـــل تلـــك المنظومـــات "المسرحية" التي تقدم أشخاصا وهم يؤدون أفعالا"[١].

من هذا العرض السريع لتعريف أرسطو بالدراما نجد أنه لم يحـــدد أو حتى يذكر شرط الأداء لوجود دراما، بل اكتفى بالحديث عن عناصر توجـــد فقط في النص المكتوب.

ومما يؤكد هذه النتيجة ما يذكره في موضع آخر من كتابه فن الشـــعر عندما يعرف التراجيديا فيقول: "والتراجيديا- إذن_ هي محاكاة لفعـــل جـــاد، وتام في ذاته، له طول معين، في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكـــل نـــوع مـــن أنواع التزيين الفني. كل نوع منها يمكن أن يرد علـــى انفـــراد فـــي أجـــزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير من مثل هذين الانفعالين. وأعني هنا باللغة الممتعة اللغة التي بها وزن، وإيقاع، وغناء. وأقصد بقولي يمكـــن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية أن بعض الأجزاء يعـــالج باســـتخدام الشعر وحده، وبعضها الاخر باستخدام الغناء. ولما كانت المحاكاة التراجيدية يقوم بها اناس يفعلون، فإنه يجب أن يأتي عنصر "المرئيات المسرحية" فـــي

[١] نفس المرجع: ص ص ١٢-١٣

المقام الأول كجزء م جسم التراجيديا الكلي، ثم يتلوه في المقام الثاني عنصرا الغناء واللغة وهما وسيلتا المحاكاة. وأعني هنا باللغة التنظيم العروضي للكلام؛ أما الغناء فشيء مفهوم تماماً ولا يحتاج إلى توضيح.. وعلى هذا فإن في كل تراجيديا- كوحدة كلية- ستة أجزاء، هي التي تحدد صنبغتها الخاصة، وقيمتها النوعية، والأجزاء هي:

١. الحبكة.
٢. الشخصية.
٣. اللغة.
٤. الفكر.
٥. المرئيات المسرحية.
٦. الغناء.

إلا أن أكثر تلك العناصر أهمية ه بناء الأحداث "الحبكة" لأن التراجيديا بالضرورة لا تحاكي الأشخاص، ولكنها تحاكي الأفعال، والحياة بما فيها من سعادة وشقاء.. وعلى هذا فالحدث الدرامي يستخدم فعلاً كي يصور به شخصية، ولكنه يتعرض للشخصية بسبب علاقتها بالفعل، ومن ثم فإن مجرى الأحداث- أي الحبكة- يشكل غاية التراجيديا؛ والغاية في كل شيء، أهم ما فيه..فالحبكة- هي الجوهر الأول في التراجيديا، بل لها منزلة الروح بالنسبة للجسم الحي. ثم تأتي الشخصية في المقام الثاني، ثم يأتي جزء الفكر في المقام الثالث وأعني به القدرة على قول ما يمكن قوله، أو القول المناسب في

الظروف المتاحة، والفكر- من ناحية أخرى- يتجلى في كل ما يقال عند البرهنة على وجود شيء معين، أو على عدم وجوده، أو حيث التعبير عن قضية ما عالمية. والجزء الرابع من الأجزاء التي عددناها هو اللغة، وأعني بها- كما قلت آنفا- التعبير عن أفكار الشخصيات بواسطة الكلمات، وجوهرها هو نفسه في كل من الشعر والنثر. أما عن الجزءين الباقيين فإن الغناء في التراجيديا يعد :ثر أنواع التزينات إمتاعا. ومع أم لعنصر المرئيات المسرحية- في الحقيقة جاذبية انفعالية،خاصة به، إلا أنه أقل الأجزاء كلها من الناحية الفنية، وأوهاها اتصالا بفن الشعر. فمن الممكن الشعور بتأثير التراجيديا ولو لم يقم بتمثيلها ممثلون في عرض عام. بالإضافة إلى هذا فإن خلق التأثيرات المسرحية المرئية، يعتمد على أصحاب الفنون المتعلقة بالإخراج المسرحي، أكثر مما يعتمد على الشاعر التراجيدي.

من هذا العرض يتضح أن أرسطو عندما حاول إدراج عنصر المرئيات المسرحية على رأس قائمة العناصر المميزة للمسرحية تراجع في النهاية وأوضح أن المرئيات المسرحية تأتي في نهاية قائمة العناصر المميزة للتراجيديا من حيث الأهمية. ليس هذا فحسب، بل لقد وجد أنه يمكن الاستغناء عن المرئيات المسرحية تماماً دون الإخلال بالعمل التراجيدي، أليس هذا الحكم الواضح الصريح- الذي آثرت أن أنقله بنص كلام صاحبه دون تدخل حتى بالتعليق عليه إلا بعد تمامه- كاف بأن نفرق بين وجود

---

[1] نفس المرجع. ص ص ٩٥-٩٨

مسرح مصري قديم مكتمل الأركان، استناداً إلى البناء الدرامي للنص، من عدمه، واستناداً لعدم وجود مكان واضح يشير إلى وجود معمار مسرحي بالشكل المتعارف عليه.

ثم أن هناك شيء آخر يجب ألا نتجاهله وهو الهدف من التراجيديا والذي أشار إليه أرسطو في أكثر من موضع مرة تحت عنصر الفكر، حيث قال: وأعني بالفكر كل ما يدلي به القائل سواء ليبين حقيقة عامة، أو يقرر رأياً.. والفكر من ناحية أخرى يتجلى في كل ما يقال عند البرهنة على وجود شيء معين، أو على عدم وجوده، أو حيث التعبير عن قضية ما عالمية"[1]. ومرة تحت عنصر الحبكة حيث يذكر "أن أكثر تلك العناصر أهمية هو بناء الأحداث الحبكة، لأن التراجيديا بالضرورة – لا تحاكي أشخاصاً ولكنها تحاكي أفعالاً، والحياة بما فيها من سعادة وشقاء. وسعادة الإنسان وشقاؤه، يتخذان صورة الفعل. وغاية ما نسعى إليه في الحياة هو ضرب معين من الفعل، لا خاصية من الخصائص. فالشخصية تكسبنا خصائص، ولكننا نكون سعداء أو اشقياء بأفعالنا، ومن ثم فإن مجرى الأحداث– أي الحبكة– يشكل غاية التراجيديا؛ والغاية في كل شيء، أهم ما فيه"[2]. من هذا العرض لرأي أرسطو في غاية التراجيديا ووظيفتها يمكننا القول بأن غاية التراجيديا هي التعلم. فمن عرض أسباب السعادة أو التعاسة يمكن التعلم وأخذ العظة، ومن

---

[1] نفس المرجع: ص ص ٩٦-٩٩

[2] نفس المرجع ص ٩٧

عرض الفكر للبرهنة على وجود شيء معين من عدمه يحدث التعلم، او حيث التعبير عن قضية عالمية يحدث التعلم. وهذه النتيجة هي في الحقيقة أهم ما يمكن أن نصل إليه من عرض ما قاله أرسطو في التعريف بالدراما، وذلك لما يساعد فيما بعد في توضيح كيف أن الفن الأوبرالي قد أستخدم لخدمة قضية يراها أصحابها أنها قضية عالمية وهي القضية الصهيونية، والذين اعتمدوا على خاصية التعلم الموجودة في الدراما لنقل الأفكار أو القضايا في الدعوة لقضيتهم كما يرونها. وأيضاً فإن إثبات أن خاصية التعلم هي من خصائص الدراما إنما يفيد في تحديد عناصر البناء الفني الذي يجب أن تدرس في هذا البحث والتي تؤدي إلى تحقيق الهدف من الأوبرا موضوع البحث. سوف نجد أن بعض العناصر التي لا علاقة لها بالبناء الدرامي ستتدخل في تحديد القيمة الفنية لهذا العمل قياساً بمدى إمكانية المؤلف (الأدبي والموسيقي) من استخدام العناصر الفنية لتحقيق الغرض من العمل وليس بناء العمل الأوبرالي كعمل فني مجرد.

بعد هذا العرض السريع لتعريف ماهية التراجيديا، يمكننا بناءا على ما تقدم من نتائج، أن نتناول التراث المصري القديم في محاولة لتحديد الشكل الفني الذي ينتمي إليه.

المسرح المصري القديم:

يعرض د. عبد المعطي شعراوي في كتابه المسرح المصري المعاصر، لموضوع المسرح المصري القديم من زاوية أن هذا المسرح لا

وجود له في الحقيقة، وأن كل ما قيل عن وجود هذا الفن عند قدماء المصريين إنما هو من قبيل الاندفاع أو الحماسة لهذا الحضارة، وأنها يجب أن تكون قد تعرفت على هذا الفن ومارسته. أو من قبيل الاستناد إلى بعض الآثار المرسومة على جدران المقابر أو بعض نصوص البرديات القليلة المتناثرة التي قد تحتوي على حوار ولكن حوار مشكوك فيه .

بنى د. عبد المعطي شعراوي على ثلاثة أسس:

١. عدم وجود أماكن للعروض.
٢. عدم وجود نصوص.
٣. أن الديانة الفرعونية كانت لا تسمح بممارسة الشعب لطقوسها، حيث كانت تؤدى داخل المعبد، ولم تنتقل الدراما المصرية إلى الشارع المصري، وبالتالي حكم عليها بالفناء قبل أن تولد[٢].

ولكي نقف على حقيقة المسرح المصري القديم نجد أنه من الضروري أن نرد كل من هذه الأسس على أصولها عند المصريين القدماء: فعن وجود أماكن للعروض يقول د. شعراوي إنه لعدم وجود آثار من آثار المصريين القدماء يمكن أن نطلق عليها مسرحاً أو حتى صالحة لعرض مسرحي. ثم عرض للرأي القائل بأنه لم يكن هناك أماكن يطلق عليها أبنية مسرحية في

---

[١] عبد المعطي شعراوي: المسرح المصري المعاصر، أصله وبداياته، (الألف كتاب الثاني، عدد ٢٠) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦. ص١٠-٢٣

[٢] نفس المرجع، ص٢١

العصور الوسطى مع العلم بوجود مسرح كنسي نشأ داخل الكنيسة. إلا أنه يرد على هذا الرأي بأنه "كانت توجد منصات مرتفعة داخل الكنيسة للعرض، كما أن تلك العروض الكنائسية سرعان ما خرجت من الكنيسة وأصبحت تأخذ مكانها عند أبواب الكنائس. ثم ابتعد شيئا فشيئا عن أبواب الكنائس واتجهت نحو الميادين العامة، وبذلك تخلصت شيئا فشيئا من الدين واتجهت نحو العلمانية. هكذا تطور المسرح في العصور الوسطى. إلا أن هذا لم يحدث عند الفراعنة، فإذا سلمنا أن هناك بعض الاحتفالات الدينية كانت تقام داخل المعبد، فإن تلك الاحتفالات ظلت ذات طابع ديني ولم تخرج من داخل المعبد إلى أمام أبوابه. كما أنها لم تخرج أيضاً إلى الميادين العامة. إن تلك الاحتفالات الدينية ظلت دينية كما هي ولم تكتسب فيما بعد الطابع العلماني"[1].

إذا ما أمعنا النظر في هذا العرض حول وجود مكان للعرض المسرحي من عدمه عند الفراعنة، ومقارنة ذلك بما حدث في الكنيسة في العصور الوسطى فإننا سنجد نوعاً من التضارب في هذا المثال عامة، وفي التدليل به على عدم وجود مكان للعرض المسرحي عند الفراعنة من ناحية أخرى.

يقول د. شعراوي: "فإذا سلمنا أن هناك بعض الاحتفالات الدينية كانت تقام داخل المعبد فإن تلك الاحتفالات ظلت ذات طابع ديني". إن في ذلك

[1] عبد المعطي شعراوي المرجع السابق، ص١٩.

تقرير صريح بوجود مكان داخل المعبد[1] لأداء مراسم الاحتفال الديني الذي يحتوي على نوع من التمثيل- الذي سنناقشه فيما بعد ومن ناحية أخرى فبعد تطور الفن المسرحي ظهر هذا النوع من المعمار المسرحي المسمى "بمسرح الغرفة" وهو لا يحتوي على مكان صنّيح للتمثيل. فكما نعلم أن هذا النوع من المعمار المسرحي يمكن أن يأخذ أي شكل، دائريا كان أم مربعا او غير ذلك من الأشكال التجريبية. ولا تقتصر إمكانية تشغيل الفراغ المسرحي في مسرح الغرفة على الأشكال التجريبية فحسب، بل إن هذا المعمار المسرحي يحتمل حتى التشكيل الكلاسيكي أو التقليدي للفراغ المسرحي داخل حيز نفسي الغرفة، ودون وجود مكان مرتفع. ويجب أيضاً الأخذ في الاعتبار عنصرا هاماً يتدخل في شكل المعمار المسرحي وتشكيل فراغه وتشكيل مكان التمثيل وهو الحاجة أو الضرورة. فالمسرح الديني، في أي مرحلة، يتبع طقوس الديانة التي تستخدمه من حيث بناء النص الديني والموضوع وطريقة العرض وعناصره، وكذلك مكان إقامة الطقوس وبالتالي مكان العرض من حيث المعمار والفراغ المسرحي.فإذا نظرنا إلى المسرح الديني في العصور الوسطى لوجدنا أنه تطور من الغناء الديني، الذي وحده الأب "جريجوريوس الأكبر" بين الكنائس وجمعت تعديلاته في كتاب يعرف بـ"الأنتيفونير"، إلى التروبش وهي إضافات دخلت على الترتيل الجريجورياني. وتعد هذه الإضافات مصدر دراما الطقوس، ثم نوع من التمثيل الكنسي يعرف

---

[1] حسين فوزي وآخرون: محيط الفنون.ج٢، الموسيقى. دار المعارف المصرية. ص ١٧

بالباسون، ويصور الام المسيح في أيامه الأخيرة وكانت تؤدى بطريقة تجاوبية فكان أحد أعضاء الإكليروس يرتل أو يقرأ فقرة من الإنجيل، فيرد عليه قسيسان أو ثلاثة باللغة المحلية للشرح وبعد ذلك إدخال المناظر للتوضيح ثم الاتساع في نطاق الأحداث في الدراما الشعائرية حتى اضطر أفراد القداس إلى الاستعانة بالمواطنين، والخارجين عن نطاق رجال الدين الرسميين. وهنا دخلت اللغة العامية بشكل صريح إلى الكنيسة، حيث أصبحت هي لغة المسرحيات الشعائرية، في القرن الحادي عشر. وأكثر من ذلك بدأت هذه الأعمال تؤدى خارج الكنيسة حتى تتسع المساحة لجمهور المشاهدين الذي تزايد عدده، حتى أن الكنيسة لم تعد تسعه[2].

بالنظر إلى هذا الوصف لتطور توظيف المعمار الكنسي في الدراما الطقوسية، سنجد أن البناء المعماري لم يتغير ليناسب فكرة التمثيل أو معمار مسرحي بعينه. ومن ناحية أخرى بدأت التراتيل ثم التناوبات في الأداء ثم التمثيل كلها في مكان واحد وهو مكان أداء الصلاة ولا علاقة للمكان بالمسرح اليوناني أو الروماني، ومع ذلك ظل هناك اعتراف بوجود مسرح ديني، وعندما زاد العدد واضطروا للخروج خارج الكنيسة للتمثيل لم يكن هذا بغرض الوصول لشكل معمار مسرحي يتناسب مع العروض، وإنما لإيجاد

---

[1] نفس المرجع. ص١٩-٢٠

[2] جوليوس بورتنوي: الفيلسوف وفن الموسيقى. ترجمة فؤاد زكريا. الهيئة المصرية العامة للكتاب. المكتبة العربية. ١٩٧٤. ص١٠١-١٠٩

مكان أوسع يتسع للمصلين والمشاهدين، ومع ذلك يظل الاعتراف بوجود مسرح ديني في الكنيسة. نخلص مما سبق إلى ان عدم وجود معمار مسرحي لا ينهض دليلاً على عدم وجود فن مسرحي. وأرى أن التعامل مع التراث المصري القديم- مع عدم اكتماله- يمكن أن يكون على أنه نوع من الفن الأدائي المرتبط بالطقوس الدينية لا يخضع للشكل أو البناء الدرامي للمسرح اليوناني، خاصة وأنه سابق عليه عدة قرون. ومن ناحية أخرى يمكن النظر إليه على أنه شكل مسرحي ديني لم نصل إلى التعرف عليه لا لصعوبته ولكن لمجرد عدم اكتمال الآثار التي تدل عليه حتى الآن. وفي النهاية كل هذا لا يقيم دليلاً على أنه مسرح بالصيغة أو المعنى الاصطلاحي، وإنما هو فن أدائي له سمات درامية يقوم به مؤدون وله مشاهدين حتى وإن كانوا من الخاصة.

أما عن النقطة الثانية وهي عدم وجود نصوص مسرحية، فحسبنا في هذا المقام أن نذكر عنصرين:

<u>الأول</u> ما قاله المؤلف نفسه: "حتى النصوص القليلة التي يرى البعض أنها تحتوي على حوار، فإن وجود ذلك الحوار مشكوك فيه ومردود عليه"[1].
في هذا الرأي تصريح بوجود:
١. نصوص قليلة.

---

[1] عبد المعطي شعراوي: مرجع سبق ذكره. ص ٢٠

٢. شكل حواري حتى ولو كان غير ناضج.

<u>أما العنصر الثاني</u> فهو تجاهل تطور الفنون، فإذا تناولنا المسرح اليوناني سنجد أنه لم يظهر فجأة في شكله النهائي، بل إنه تطور عبر ما يقرب من خمسة قرون حتى وصل إلى شكل ناضج ذي قيمة فنية عالية.أما المسرح المصري فقد توقف عند مرحلة معينة بسبب طبيعة الديانة المصرية التي استوحى منها مادته. فلو تناولنا قصة إيزيس وأوزوريس لوجدنا أنها نص مسرحي ينتمي إلى نوع مسرحيات الآلام، وتشبه إلى حد ملحوظ تلك المسرحيات التي لا تزال تمثل في القرن العشرين. "وفي مستند يقدرون أنه يرجع إلى سنة ٢٠٠٠ق.م نجد خلاصة لطقس من الطقوس الدينية والمسرحيات، كما كانوا يؤدونه في تلك الأيام. وكان الغرض الذي يهدفون إليه هو نفس الغرض الذي تمثل من أجله مسرحيات الآلام في أيامنا هذه في مدينة (أوبر أمرجاو) Ober Ammergau، وفي مأساة آلام الحسين التي تمثل في إيران؛ أما ذلك الغرض الذي كانت تمثل من أجله تلك الروايات، أو التي من أجله لا تزال تمثل اليوم، فهو أن تظل أذهان المؤمنين واعية للآلام التي كان يقاسيها إلههم (أو بطلهم المحبوب) وانتصاره (على قوى الشر التي قامت بتعذيبه)[1]. وقد أصبحت مسرحية الآلام هذه وهي المسرحية التي تستعيد آلام أوزوريس وتؤكد رجعته إلى الحياة، من الأحداث الموسمية التي تمثل سنويا.. والذي نعرفه هو أن الملك أوسرتن الثالث أرسل رجلاً يدعى

[1] شلدون تشيني: تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة، ص ٣٤

إيخرنفرت I- Kher- nefert إلى أبيدوس ليبني ضريحا جديدا لأوزوريس.. وهذا مسجل على لوحة حجرية موجودة الآن في متحف برلين. ومن الجذاذه الثانية من هذا المستند نعلم أن إيخرنفرت نفسه كان يقوم بالتمثيل فيقول:

"لقد مثلت ظهور آب- وات Ap- uat، حينما خرج يدافع عن أبيه.. وقد رددت العدو على عقبيه من زورق نشمت Neshmet ، وقهرت أعداء أوزوريس.. وقمت بتمثيل "القوة الجبارة المرتقبة".. وأنا الذي جعلته (أي أوزوريس) يقوم في الزورق الذي كان يحمل جماله، وجعلت قلوب سكان الشرق تمتلئ بالغبطة، كما جعلت المسرة بين سكان الغرب وذلك عندما رأوا الجمال وهو نازل في أبيدوس، جالبا أوزوريس خنتي-أمنتي Kenti- Amenti، رب أبيدوس إلى قصره" .[1]

من هذا العرض لما جاء في اللوحة الحجرية نجد أن الشروط سالفة الذكر التي أشار إليها أرسطو متوافرة، فالشيء الذي ذكره راوي القصة هنا هو أنه مثل. ونتيجة لما قام به في التمثيل شعر الناس من أهل الشرق والغرب بالغبطة، أي أن ما أشار إليه أرسطو بالتطهير قد حدث نتيجة لما شاهدوه من آلام أوزوريس، وقد أنتج هذا التطهير التعلم، أي أن الهدف الذي ذكره أرسطو قد اكتمل. ثم أن عنصر المرئيات المسرحية- التي ذكر أرسطو أنها أوهي العناصر- توافر في هذا العرض ولكن بالشكل المتعارف عليه

[1] نفس المرجع، ص ٣٥

عند اليونان. والملمح الأخير الذي يمكن ان نراه في كلام "إيخرنفرت" ان هناك متفرجين ناحية الشرق والغرب. ومن وجود أناس اشتركوا في الفرجة على العرض نخلص إلى أن العروض كانت تخرج إلى الشارع خارج المعبد، وهذا رد على الحجة الثالثة لانتهاء المسرح المصري، وهي القائلة بأن المسرح المصري القديم لم يخرج إلى الشارع ولذلك دفن في المعبد.

ولكني أرى هنا أن سبب نهاية هذا المسرح هو ارتباطه الوثيق بالديانة الفرعونية مما جعل هذا المسرح ينتهي بانتهاء الديانة عند ظهور المسيحية. فليس السبب فقط أن المعبد قد هدم، ولكن أيضاً لأن الناس أنفسهم قد تركوا هذه العبادة وبالتالي عناصر طقوسها وما يرتبط بها من مظاهر الفنون، وفي هذه الحالة يكون العنصر هو المسرح. فهو الفن الذي يحكي قصص هذه الديانة وكان يمارس على أنه جزء من العبادة وليس فناً مجرداً.

وكما حدث في أوروبا فقد حاربت المسيحية في بدايتها المسرح على أنه نوع من الوثنية لارتباطه بالعبادات اليونانية، وهذا يمكن أن يكون سببا آخر لاندثار المسرح المصري القديم إلى جانب دور الرومان في القضاء على الديانة الفرعونية لما في القضاء عليها من تأكيد لدولتهم في مصر الفرعونية.

وهكذا فإن اختلاف آثار هذا الفن كما وكيفا عن نظريتها عند اليونان أو غيرهم من الحضارات ليس دليلا قاطعا على عدم وجود فن مسرحي فيها، وإنما يعني ذلك أنه ظهر بما يتلاءم مع الحضارة التي نبع فيها؛ لخدم الهدف الذي ظهر من أجله. إلا أن هذا المسرح لم يظهر معه ملامح موسيقية، ولذلك سنعرض للموسيقى المصرية القديمة على حدة.

الموسيقى في مصر الفرعونية:

ليس من اليسير تحديد بداية الثقافة الموسيقية في مصر، أو أول ظهور للآلات الموسيقية فيها،، وغاية ما نعلم أن آثاراً عثر عليها الباحثون كشفت عن حضارة وافرة كان يتمتع بها المصريون لثمانية آلاف سنة قبل الميلاد. وأن صنوراً لآلات موسيقية كملت صناعتها.. وإنا لنرى في تلك العصور صورة الناي الطويل ذي الثقوب العديدة في منظر للصيد يعزف فيه ابن آوى.. وإننا لنرى في الدولة القديمة فرقاً موسيقية منظمة ثابتة التأليف تتكون عادة من ثلاثة عناصر أساسية هي:

١. المغني.
٢. العازف بالصنج أو الجنك (الهارب).
٣. اللاعب بالناي.

كما تشترك في تلك الفرق النافخ في الزمارة المزدوجة، المعروفة باسم "المقرونة" وكان المغني أهم عناصر تلك الفرق وهو رئيسها وقائدها. ولقد توافرت في نفس الفترة مجموعة من الآلات الموسيقية بأنواعها الثلاثة:

١. الآلات الإيقاعية (آلات النقر).
٢. آلات النفخ.
٣. الآلات الوترية.

ولقد ظهرت في الدولة الوسطى زيادة يسيرة في الآلات. فقد وجدت في نقوشها الطبول وآلات الصلاجبل (السستروم) بوعيها المنحنى والناقوسي، وكانت تستخدم في العبادة. وكذلك ظهرت في تلك الدولة آلة الكنارة (السمسمية) وآلة الصنج (الهارب) الكتفي غير أنه غير أنهما لم يعم انتشارهما إلا في الدولة الحديثة. كانت ألحان تلك العصور مناسبة لطبيعة آلاتها الموسيقية، ألحاناً هادئة وفي حد الاعتدال.. أما المغني وهو أهم عناصر تلك الفرق الموسيقية فقد كان لا يفتح فاه إلا قليلاً.

وإن كانت حركات الرقص التي نتبينها في معظم نقوش تلك العصور لتنهض دليلاً على تلك الحقيقة، فهي حركات بطيئة هادئة، قل أن تظهر فيها حركات سريعة. وكذلك ينطق أسلوب النقش في تلك العصور بما كان في خلق أصحابه من الطمأنينة والهدوء. وهكذا يمكن القول إن طابع موسيقى هاتين الدولتين كان ملائما لشعب معتدل. وكانت الموسيقى في ناحية العبادة

تقتضي الخشوع والهدوء نائية عن كل مغالاة وإسراف . وبمقارنة حال الموسيقى في هذه الآونة بحال المسرح- كما سبق ذكره- نجد أن كليهما يشترك بغض النظر عن الطريقة التي يتضافران بها. "تغيرت الموسيقى المصرية في الدولة الحديثة تغيرا تاما عما كانت عليه في الدولتين القديمة والوسطى. فالهدوء والاعتدال والبطء والبساطة وغيرها من صفات الموسيقى القديمة قد اختفت وحلت محلها موسيقى ذات طابع جديد على نقيض تلك الصفات. وقد تمكن الكهنة بفضل نفوذهم من المحافظة على الحضارة المصرية واستبقائها بعيدة عن المؤثرات الأجنبية. وسنوا للموسيقى قوانين تصونها من التأثر بما هو أجنبي عنها، وحتموا على مزاولتها في سن معينة. وألزموا الشبان عدم التغني إلا بما ينتقيه لهم الكهنة من الموسيقى الجيدة التي تطهر النفس، وتحث على الفضيلة ومكارم الأخلاق.. ولم يقف الأمر عند ذلك، بل لقد كان تأثير الحضارة المصرية شديداً جداً في كل من غزاها من الأمم. وإن تأثر الموسيقى اليونانية على سمو شأنها بالموسيقى المصرية القديمة لينهض دليلاً قاطعاً على ذلك.. فيقول هيرودوت إنه سمع من أغاني مصر أغنيات صارت فيما بعد أغنيات شعبية في بلاد اليونان يتناشدها الناس في كل مكان. وكانت تتناول كلمات مديح الآلهة وذكر الموت والحض على

[1] محمود أحمد الحفني: الموسيقى المصرية من أقدم العصور حتى الفرح العربي. محيط الفنون ٢، الموسيقى. دار المعارف. د/ت. ص٥٠- ٥٣

عمل الخير والحث على العناية بمسرات الحياة وكانت الأغاني هي السبيل إلى نشر العلوم والقوانين بين الناس .

من هذا العرض يمكننا ملاحظة أن الكينة قاموا بنفس الدور الذي قام به آباء الكنيسة فيما بعد، حيث اهتموا بانتقاء الموسيقى ومراعاة تأثيرها على الشباب والنشأ والعمل على تدريب آذانهم على الموسيقى التي ترتقي بالذوق وتبتعد بهم عن الرذيلة والشهوات. كما يتضح أيضاً وجود تراث موسيقى حافظوا عليه وحرصوا على نشره ونقله للحضارات الأخرى حتى ولو كانت غازية[1] وهذا ما يظهر في كلام هيرودوت حول شيوع أغاني مصرية بين اليونانيين. من هنا يمكن أن نلاحظ وجه الشبه بين الديانة المسيحية والفرعونية في تعاملها مع الموسيقى والحرص عليها وعلى أن يكون لها دور في الحياة اليومية للناس. من هذا العرض للموسيقى المصرية القديمة يمكن أن نخلص إلى أن هناك تشابه بين نشأة الموسيقى الفرعونية والموسيقى الكنسية في العصور الوسطى من حيث رعاية رجال الدين لها، ثم مضامين الموضوعات المشار إليها في الأغاني، وهكذا نجد أن الموسيقى الفرعونية كان لها وجود ديني ودنيوي كما يتضح في إشارات الكهنة من وجوب الاهتمام بمسرات الحياة.

[1] محمود أحمد حنفي. المرجع انسابق. ص٥٠-٥٣

وتختلف الموسيقى الفرعونية عن الدراما الفرعونية في أنها كانت واضحة العناصر والتطور. نجد أن موسيقى فترة ما قبل الأسرات حتى نهاية الدولة الوسطى، كانت تستخدم آلات إيقاعية مثل المصفقات أو الصفاقات على اختلاف أنواعها وأهمها القضبان، أو العصي والأذرع، والأرجل والألواح، والرؤوس المصفقة. وكذا الأجراس والجلاجل والمقارع والشخاشيخ. وآلات النفخ مثل الناي بنوعيه الطويل والقصير، والزمارة المزدوجة (المقرونة) وكانت هذه الآلات ذات ثقوب تتراوح بين ثقبين وأربعة ثقوب، والذي يدل على وجود السلم الخماسي، الذي يخلو من أنصاف الأبعاد الطنينية. أما الآلات الوترية فلم يظهر منها إلا الصنج أو الجنك (الهارب)، وكانت من النوع المنحني أو المقوس. وتظهر أول آلة في صورة مكتملة في نقوش الأسرة الرابعة حيث اكتملت بصندوقها الرنان وأوتارها العديدة. وكان عدد أوتار آلة الصنج في هذه الفترة لا يزيد في أغلب النقوش عن خمسة أوتار دليلاً على استخدام السلم الخماسي، وعندما كان يزيد كان ذلك في وتر أو وترين على سبيل الاحتياط[1].

أما في الدولة الحديثة والتي تبدأ من الأسرة الثامنة عشر إلى الأسرة الثلاثين، فقد تغيرت الموسيقى المصرية تغيراً تاماً. فتعددت أنواع آلة الصنج وكبر حجمها، وزاد عدد أوتارها كثيراً. وعم انتشار آلة الكنارة (السمسمية) وحل المزمار المزدوج (الأولوس) الحاد الصوت محل الناي الطويل الهادئ.

[1] المرجع السابق، ص٥٢-٥٣

وكثرت أنواع الطبول والدفوف وكذلك الصنوج والصاجات المصنوعة من المعدن. ولقد تطور السلم الموسيقي في الدولة الحديثة فأصبح رباعيا بعد أن كان خماسيا، ويتضح ذلك في الآلات الآتية:

آلات وترية:

وظهر منها العود على نوعيه، عود قصير الرقبة كالمستخدم في عصرنا الحديث، وآخر ذو رقبة طويلة وهو المعروف الآن باسم البزق أو الطنبور. والكنارة (السمسمية) وهي آلة وترية غير منتظمة الأضلاع ويتم ضبط أوتارها بانزلاق الحلقات المثبتة بها على الضلع الأمامي للإطار. ثم الصنج أو الجنك (الهارب) الذي كبر حجم صندوقه المصوت وتطورت صناعته فظهر منه النوع المنحني، وذو الحامل، والزاوي، والكتفي. وكثر عدد الأوتار حتى جاوز العشرين أحياناً[1].

آلات النفخ:

زاد عدد فتحات الناي إلى سبعة فتحات.

من هذا العرض للموسيقى الفرعونية يمكن ملاحظة ارتباط الموسيقى بالرقص في كافة المراحل، وكما ذكرنا من قبل فإن الموسيقى كان لها هيبتها

---

[1] محمود احمد الحفني: المرجع السابق، ص ٥٤-٥٥

وكانت ذات استخدام طقسي ديني واضح ومحدد الدور. وفي النهاية يمكننا أن نصل إلى إجابة السؤال الأول الذي بدأنا به مرحلة المسرح الفرعوني وهو هل كان هناك مسرح غنائي مصري قديم؟ فبعد الآراء المختلفة عن وجود مسرح فرعوني، وبعد محاولة تطبيق ما عرف به أرسطو الدراما على ما وصل إلينا من نصوص، وبعد الآراء الرافضة لاعتبار هذا الفن هو فن مسرحي، نجد أن كل هذه الآراء إستنتاجية تعتمد على شواهد، قد تكون كاملة أو تنقصها أجزاء هامة قد تغير مجرى تاريخ هذا الفن. إلا أننا يمكننا أن نحسم هذه المناقشات بعرض رأي شاهد عصر لهذه الفترة وهو المؤرخ الإغريقي هيرودوت الذي كتب في القرن الخامس قبل الميلاد عن المسرح المصري القديم وأشار إلى قيام الكهنة في مصر الفرعونية بطقوس دينية في شبه عرض تمثيلي يستمد قصصه من بحث إيزيس عن أوزوريس بيد أنه لم يذكر لنا أو يسوق شاهداً على ما كان يحدث" .

ربما كانت الطقوس الدينية التي كان الكهنة يقومون بها تحتوي على الموسيقى والرقص جنباً إلى جنب مع القصة الدرامية*، مما يشير إلى أنه

عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها. دار الفكر العربي. ص٤١

* وهي قصة إيزيس وأوزوريس أو غيرها من النصوص التي وصلت إليه مثل مولد حور وتأليهه، هزيمة (أبوفيس) Apophis الشائنة. معركة تحوتي مع بو فيس. أيزيس وعقاربها السبعة. حور وقد لدغه العقرب. عودة ست. محن رسول حور. انتصار حور على أفراس النهر. معركة حور وفرس النهر. عن اتين دريتون: المسرح المصري القديم.

كان هناك شكل من المسرح الغنائي يحتوي على القصة والموسيقى والغناء** والرقص، وحتى عنصر المرئيات المسرحية- كما تحدث هيرودوت عن عرض تمثيلي، أي وجود ممثلين يؤدون- وهو ما ذكره أرسطو في مجال مقومات المسرح.

وعليه فإن وجود هذا الشكل المسرحي في حد ذاته ليس هو غايتنا، بل الدور الذي يلعبه هذا المسرح في المجتمع، والذي يمكننا أن نعرفه من خلال دور الغناء والموسيقي التي كانت تحث على الفضيلة ومكارم الأخلاق ودور النصوص الدرامية التي كانت تناقش قضايا انتصار الخير، والوفاء للإله، وغيرهما من القيم التي كانت تدعو لها هذه النصوص، وبالتالي يمكننا القول إن الكهنة استطاعوا أن يوظفوا المسرح الفرعوني لخدمة دينهم وتعميق أفكاره وترسيخها في المجتمع بدءاً بالأطفال ثم الشباب- كما سبق ذكره- أي أن المسرح يصلح لأن يكون وسيلة للنشر والدعاية للأفكار المراد نشرها، وعاملاً مساعداً على تعميقها لما له من قدرة على الإقناع لما يحتويه من عوامل جذب وإقناع.

ترجمة ثروت عكاشة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، ص ١٥١-١٦٥

** عنصر الغناء- كما ذكرنا من قبل- يحتوي على كلمات تحث على الفضيلة.

ويمكن أيضا ملاحظة ارتباط المسرح برجال الدين لدرجة انهم هم أنفسهم كانوا يقومون على رعايتها. وعلى عكس ما حدث للمسرح الفرعوني الذي انتهى بانتهاء الدولة الفرعونية وديانتها الرسمية حتى الفتح الإسلامي، استمرت الموسيقى في الانتشار والتأثير لدرجة أنها أثرت على الأغاني الشعبية عند اليونان- كما سبق-، وانتقل هذه الفنون الموسيقية المصرية إلى العرب في صدر الإسلام بعد الفتوحات الإسلامية كما سيلي.

حال المسرح المصري حتى ظهور خيال الظل:

يمكن أن نعتبر الفترة التي سبقت خيال الظل فترة توقف في المسرح المصري. فقد اجتمعت الآراء على أن العرب قبل الإسلام أو بعده لم يعرفوا المسرح، ولم يمارسوه على المستوى الأدبي أو التمثيلي[1]. فلم تصل إلينا أي أخبار عن أعمال مسرحية ظهرت قبل أو بعد الإسلام في الجزيرة العربية أو في مصر. وقد ظهرت بعض الآراء التي حاول أصحابها أن يثبتوا عكس ذلك. فرأوا أن وجود نوع من القصص العربية التي كانت تؤدى بعض أجزاء منها أو معظمها لدليل كاف على وجود هذا الفن.

وفي هذا المجال يقول المستشرق آدم ميتز أنه في أدب العصر العباسي مثلاً توجد حكايات عربية لا تختلف كثيراً عن مضمون المحاكاة الحديثة التي

---

[1] عبد المعطي شعراوي: المسرح المصري المعاصر. أصله وبداياته: الهيئة المصرية العامة للكتاب. الألف كتاب الثاني؛ ٢٠، ١٩٨٦، ص٣٨

تتضمن اسلوب المحادثة : النحو . كما انها تعد في اجزاء منها أنماطا مختلفة من الشخصيات. فقد كانت تقوم على تقليد الشخصيات وكان يقوم بها المداح والمقلد والحكواتي العربي. وبه حركات وخطابات مؤثرة كانت الإشارات وحركة الجسم تتخللها، وترتبط فيها بالكلمات. وكانت هذه الحركات تصل إلى حد التمثيل الصامت (البانتومايم) احيانا الا ان هذا الرأي يفصح عن كيفية ومدى بعد هذا الفن عن المسرح بغياب عنصري الصراع والحوار سواء في الأداء أو القصة

وهناك قصة أخرى تروي عن رجل في بغداد كان يخرج خارج المدينة يومي الاثنين والخميس فيلتف حوله الناس ثم يصعد إلى مكان مرتفع وينادي قائلاً: "ما فعل النبييون؟ أليسوا في أعلى عليين؟ " فيقولون: "نعم" ثم يأتي برجل يجلسه بين يديه يمثل به أبا بكر، ويطري عليه ويأمر به إلى أعلى عليين، ويكرر ما فعله قاصدا عثمان وعلى ابن أبي طالب، ثم عندما يصل إلى معاوية فيندد بأعماله. ويوقفه في الظلمة، ويفعل هكذا في يزيد، وقد عد بعضهم هذا العمل من قبيل التمثيل[2].

---

[1] يعقوب لنداو: دراسات في المسرح والسينما عند العرب، ترجمة أحمد مغازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، ص٣٩-٤٠

[2] جرجي زيدان: تاريخ أدب اللغة العربية، الجزء الرابع، دار الهلال، ١٩٨٥، ص ١٣٨. فصل التمثيل العربي.

ويرى البعض أن هذه "محاكاة لأشخاص، وتقليد لأعمال، وتوصية من قائد فريق، أو رئيس فرقة تمثيلية، أو مخرج مسرحي بلغتنا اليوم، وهنا مكان للتمثيل ومشاهدون، وها هنا أيضا قصصا تقال وعبرة تؤخذ يخرج بها الجمع وهم راضون، كما يسجل المؤرخون أنه في عصر محمد المعتضد بالله العباسي (خلافته من ٢٧٩-٢٨٩هـ) رجل اسمه ابن المغازل، ممن يقصون على الناس، ويتبعون قصصهم بمحاكاة الصفات والخصائص للأشخاص الذين يقلدونهم، وكان بن الغازلي هذا حاذقاً في صناعته، لا يستطيع من يراه ويسمعه أن يمسك نفسه عن الضحك، وقد مثل بين يدي المعتضد شخصيات من جنسيات وطبقات مختلفة، كالأعرابي والملكي والتركي والنحوي والزنجي، فكان فيها جميعاً يأتي بصورة طبق الأصل".

ولكني أرى أن هذه محاولات لتحميل هذا التراث الأدبي القصصي ما لا يحتمل من ملامح درامية أو مسرحية، فهذه القصص لا يظهر فيها الصراع والحوار والعقدة وهي أركان لازمة في العمل المسرحي. ومن هنا فلا يمكننا أن نعتبر هذه القصص نوعاً من المسرح حتى وإن كان يحتوي على محاكاة لأشخاص من باب التقليد أو السخرية منهم كما سبق.

ولا يغير من هذا الرأي ما يذكره بعض الكتاب من وجود مسرح عربي في الفترة موضوع الحديث، وعلى سبيل المثال فإن الأستاذ عباس محمود العقاد يرى أن ويليام شكسبير قد استفاد من التراث العربي، فاقتبس

منه مسرحيته "العبرة بالخواتيم"[١]، ويرى د. عبد الرحمن بدوي ان بازيل* قد اقتبس مجموعته الأيام الخمسة من التراث العربي أيضا[٢]. إلا أن هذا الاقتباس لا يقوم دليلا على وجود مسرح مصري أو عربي في الفترة موضوع الحديث. وهناك مواضع أخرى يلاحظ فيها شبه شديد بين قصص عربي ومسرح أوروبي. "فهناك رواية أو قصة عربية معروفة تروي قصة حياة شاعر عربي يدعى ديك الجن. أحب ديك الجن وردا حبا شديداً ملك عليه لبه وخياله. أراد أن يكلل حبه بالزواج. أصبحت ورد حبيبته وزوجته ومعشوقته وكل شيء في حياته... كان لذلك الزوج العاشق بن عم حقود شرير يدعى أبو الطيب، أوعز أبو الطيب إلى ديك الجن أن زوجته ومعشوقته غير مخلصة له. وأوهمه أنها على علاقة غير بريئة بأحد معارفه. أوغرت الغيرة صدره فتحول من عاشق إلى منتقم ومن محب إلى قاتل. قتل ديك الجن زوجته ورداً ظناً منه أنها خائنة، وتلقت ورد مصيرها مذهولة مندهشة من هول المفاجأة وهي عفيفة طاهرة، بريئة من كل إثم"[٣].

---

[١] عباس محمود العقاد: أثر العرب في الحضارة الأوروبية، دار المعارف، الطبعة السادسة، ١٩٨٦، ص٦٧- ٦٨

* كاتب إيطالي في القرن الرابع عشر الميلادي.

[٢] عبد الرحمن بدوي: دور العرب في تكوين الفكر الأوروبي. مكتبة الأنجلو. الطبعة الثانية، ص ٧٤-٩٧

[٣] عبد المعطي شعراوي: مرجع سبق ذكره. ص ٢٧

وراجع: رينيف خوري: ديك الجن (الحب المفترس) سلسلة أشهر العشاق (العدد ٦) دار المكشوف، بيروت، ١٩٨٤.

وهنا نجد وجه الشبه شديد بين هذه القصة ومسرحية شكسبير عطيل حيث نجد عطيل معادلاً لديك الجن في حبه وغيرته وفي هيكل قصة حياته المأساوية، والشخص الذي استغل نقطة ضعف ديك الجن أو عطيل عند شكسبير وهي الغيرة لتدمير حياته. لكن التشابه في القصة يكفي في حد ذاته لأن يجعل من قصة ديك الجن مسرحية، ولكن ديك الجن لم يتوفر لها المؤلف المسرحي الحاذق كـ"شكسبير" الذي يمكنه أن يحول مثل هذه القصة الموحية بالأحداث المأساوية والغنية وبالصراعات إلى مسرحية تراجيدية، فقد كانت حكاية عطيل قصة بسيطة يتناقلها ويرويها أهالي البندقية، ثم اقتنصها شكسبير ذو النظرة الثاقبة والحس الدرامي المرهف ليحولها لعمل درامي تتوافر فيه كل أركان العمل المسرحي .

ولا ينضب نبع القصص العربي التراثي عن العطاء بل نجد قصة تحمل من عناصر الصراع والحبكة الدرامية ما يرقى بها لأن تكون عملاً تراجيدياً من المستوى الرفيع ، وهي قصة افتداء عبد الله بن عبد المطلب في حفر بئر زمزم، فوقع عبد المطلب في صراع بين الفدية التي فرضها على

---

[1] لويس عوض: البحث عن شكسبير، دار المعارف. القاهرة. ١٩٦١. ص١٤٠-١٥٥

نفسه بعهد امام الله وبين حبه لأبنائه، ثم قضية الشرف، المحـرك الأصـيل لإنجاز الأضحية.

"هذا المثال شبيه بقصة "أجاممنون" للشاعر الإغريقي "يوربيديس"، فإن أجاممنون في حرب طروادة اختار أن يضحي بابنته إيفيجينيا قربانـا للإلـه ديانا حتى تحرك السفن إلى طروادة[2]، وفي قصة الشاعر "اسخيلوس"[3] يقـدم سيد اليونان أجاممنون ابنته إيفيجينيا قرباناً للربة أرتميس للهدف نفسه"[4].

من هذا العرض السريع للآراء حول تاريخ المسرح العربي ومظـاهر تطوره يمكن أن نخلص إلى النتائج التالية:

---

[1] عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي، ط٢. القاهرة، ١٩٦٨، ص٥٦

وراجع: حسن محسن: المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر، دار النهضة العربية، د/ت. ص٤، وراجع:

طه حسين: على هامش السيرة، دار المعارف بمصر. ج١ القاهرة ١٩٣٣، ص٢٤-٣٤

[2] محمد غلاب: الأدب الهيليني ج٣، ط. الأولى. عيسى البابي الحلبي، ص ١٩٤- ١٩٥ القاهرة، ١٩٥٢، وراجع:

إبراهيم سكر: الدراما الإغريقية. المكتبة الثقافية، عدد ٢٠٤، القاهرة، ١٩٦٨، ص ٩٦-٩٧

[3] لويس عوض: المسرح العالمي. دار المعارف. القاهرة. ١٩٦٤. ص٦-٧

[4] حسن محسن: المرجع السابق، ص ٤-٥

١. لم يوجد عند العرب عامة وفي مصر، وهي التي يهمنا الحديث عنها هنا، في الفترة التالية للعصور القديمة، فن مسرحي حتى ظهور خيال الظل.

٢. لم يقترن أي من الفنون التي ظهرت من رواية وقصة وغيرها بالموسيقى أو الغناء كجزء من البناء الفني لهذه الأعمال، وإن تطورت الموسيقى بشكل مستقل واتخذت لنفسها دروباً أخرى من التطور النظري والفني.

حال الموسيقى العربية حتى داود حسني:

كانت شبه الجزيرة العربية قبل الميلاد مركزاً تجارياً هاماً للعالم القديم مما يسر اختلاط شعبها بالشعوب المجاورة من العراقيين والإغريق والفرس وغيرهم. وقد اشتهر عن العرب فن الحداء، وهو الغناء للإبل الذي كان يكثر في بحر الرجز. ويعد بحر الرجز من أكثر الأوزان الشعرية مناسبة لخطوات الجمل؛ وقد أثرت هذه الحضارة موسيقياً في الحضارات المجاورة النامية حولها وأهمها حضارة "ميزوبوتاميا Mesopotamia، أي بلاد ما بين النهرين أو العراق والإغريق والعبريين بحيث نقلت أسماء بعض الآلات العربي كما هي إلى هذه البلاد، ولا تزال مستخدمة حتى الآن كما هي.

فمثلاً كلمة "طبلة"- وهو اسم آلة إيقاع تستخدم على نطاق شعبي واسع في بلادنا- نجدها في اللغة العبرية "تيبيلا" Tibela ، وبالسورية "تابلا"

Tabla، وبلغة أهل بابل و آشور تبولا Tabula وهكذا حدث الاشتقاق لكل هذه المسميات من الاسم العربي الأصيل

"وقد تم الاهتداء إلى أول أثر للموسيقى العربية في القرن السابع قبل الميلاد حيث دلت الحضاراتين الآشورية على ان الاسرى العرب كانوا يتغنون[1] أثناء العمل غناء استعذبه الأشوريون أنفسهم وتأثرت حضارتهم به... وفيما يختص بالسلم الموسيقي العربي الذي كان يستخدم في ذلك الوقت فإن بعض الشواهد تدل على أن الآلة الموسيقية المسماة بـ"الباندور" Pandore، كانت مقسمة في ذلك الوقت إلى اربعين جزءا ويدل ذلك على أن استخدام ربع النغمة في الموسيقى العربي يرجع إلى عهد بعيد، وإن كانت طبيعة السلالم الموسيقية المستخدمة في ذلك الوقت ظلت مجهولة حتى الآن."[2]. يلاحظ من هذا العرض لتاريخ الموسيقى العربي في هذه الفترة عدم ارتباطها بأي فن درامي أو أي شكل من أشكال الأداء التمثيلي، بل اقتصر على الارتباط بالغناء الجماعي و الحداء.

ويروي أبو الفرج الأصفهاني في كتاب الأغاني عن حسان بن ثابت يصف ليالي الجاهلية: "لقد رأيت عشر قيان، خمس روميات يغنين بالرومية

---

[1] أحمد شفيق أبو عوف: أضواء على الموسيقى العربية، اللجنة الموسيقية العليا، دار الأوبرا، سلسلة الكتب الثقافية، الكتاب الثاني، (د/ت) ص ٣١-٣٢

[2] المرجع السابق: ص ٣٣

بالبرابط (جمع بربط) وهو اسم فارسي للعود، ومعناه صدر البط)، وخمس يغنين غناء أهلي الحيرة. وكان جبلة (وهو جبلة بن الأيهم) إذا جلس للشراب فرش تحته الآس والياسمين وأصناف الرياحين، وضرب له العنبر والمسك في صحائف الفضة والذهب، وأوقد له العود المندى إن كان شاتيا، وإن كان صائفاً بطن بالثلج. وأتى هو وأصحابه بكسى صيفية ينفصل (يمتاز) هو وأصحابه بها، وفي الشتاء بفراء الفنك (دابة فروتها أطيب أنواع الفراء) وما أشبهه. ولا والله ما جلست معه يوماً قط إلا وخلع على ثيابه التي عليه في ذلك اليوم وعلى غيره من جلسائه. هذا مع حلم عمن جهل وضحك وبذل من غير مسألة، على حسن وجه وحسن وجه وحسن حديث. وما رأيت منه خنى (فحش فاحشة) ولا عربدة." [1].

ومن العرض السابق لبعض صور الأداء الغنائي ومواضعه يمكننا أن نخلص إلى أن العرب قد عرفوا الموسيقى كفن له أصحابه وآلاته ومقاماته من قبل الميلاد، إلا أن هذه الموسيقى لم تقترن بالعبادة كما هو الحال عند قدماء المصريين أو عند اليونان في احتفالاتهم بالإله ديونيسوس، فقد جاء وصف صلاتهم عند المسجد الحرام في القرآن الكريم بأنها مكاء وتصدية*.

---

[1] محمود أحمد الحفني: الموسيقى العربية من قبل الإسلام حتى سيد درويش، محيط الفنون ٢، الموسيقى، ص ٦٠

* "وما كان صلاتهم عند البيت إلا مكاء وتصدية فذوقوا العذاب بما كنتم تكفرون" صدق الله العظيم. (سورة الأنفال. آية ٣٥)

ومن ناحية أخرى لم ترتبط هذه الموسيقى بأي نوع من الأعمال الدرامية. فلم تكن هناك مسابقات كما عند اليونان، ولا أعمال مسرحية من خلال أي عبادات كما عند المصريين القدماء. وعليه يمكننا أن نخلص إلى أنه لم يوجد ارتباط بين الموسيقى وأي لون أو شكل من الأشكال الدرامية عند العرب قديما.

وقد عرف العرب الآلات الموسيقية قبل الإسلام في مصاحبة الغناء والرقص، فاستخدموا القصبة والمزمار والطبلة والدف والقضيب، وكانت الراقصات يرتدين الجلاجل لتزيد من عنف الإيقاع وحدته. أما بعد ظهور الإسلام فقد انتقلت الموسيقى العربية إلى مرحلة جديدة تختلف عن سابقتها كل الاختلاف. ففي أول ظهور الإسلام وجد الغناء في مجلس اللهو والشراب حيث العبث والمجون، وكانت تمارسه القيان، لذا لم يكن على الدين الجديد أن ينظر نظرة اطمئنان إلى الغناء العربي بالصورة الماجنة التي كان عليها الغناء، لذا انتقلت الموسيقى العربية خلال هذه الفترة إلى مرحلة جديدة، حيث تأثرت إلى حد كبير بالتعاليم الجديدة التي جاء بها الإسلام"[1]. وكان الأمر في بداية صدر الإسلام مقصوراً على اللحن الحسن في ترتيل القرآن والآذان للصلاة عامة وصلاة العيدين"[2]. إلا أنه لا توجد في الدين الإسلامي طقوس دينية تعتمد على الغناء كما هو الحال في الديانة المسيحية. ومن التغييرات

---

[1] أحمد شفيق أبو عوف: أضواء على الموسيقى العربية، ص ٣٤-٣٥

[2] محمود أحمد الحفني: الموسيقى العربية قبل الإسلام حتى سيد درويش، ص ٦٢

التي أحدثها الإسلام في الغناء تحريم غناء القيان وبالتالي ابتعدت المرأة عن الغناء، وفي المدينة حدث اختلاط بين العرب وأسراهم من الفرس فتأثر هؤلاء بهؤلاء، وبدأت صناعة الغناء تنتقل إلى الذكور من العرب أمثال طاويس أول من اشتهر من المغنيين الذكور.. لذا فإن التأثير الفارسي في الموسيقى العربية بدأ خلال هذه المرحلة"[1]. وعندما تسلم بنو أمية مقاليد الأمور في الخلافة الإسلامية (٦٦١- ٧٥٠م) أقاموا خلافتهم في دمشق، وأنشأوا لأنفسهم القصور المزودة بفاخر الرياش... والحقوا بها المغنيين بعد أن عشقوا هذا الفن الجميل، وبرز من المغنيين العرب خلال فترة الحكم العربي "سائب خاثر" الذي أسبغ الروح العربية على الغناء الفارسي واستخدم العود بدل القضيب في الغناء... وسار على نفس النهج آخرون ممن تتلمذوا عليه أمثال ابن سيريك، ومعبد، ومن النساء عزة الميلاء، والجميلة.

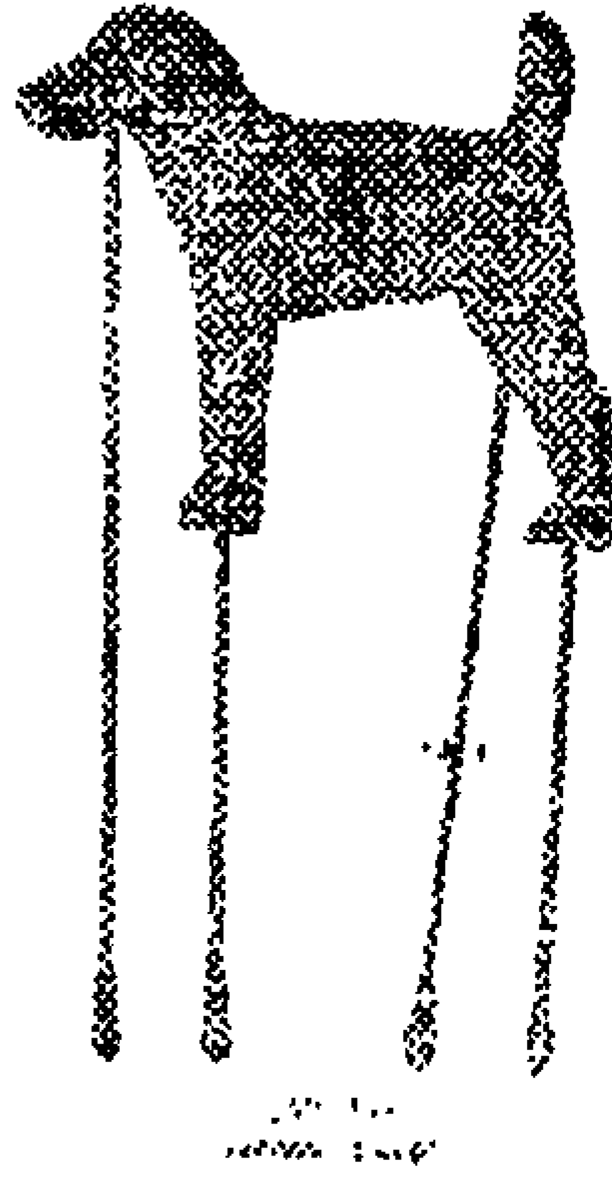
مما سبق يمكننا أن نخلص إلى أن علاقة الكلمة بالموسيقى عند العرب لم تكن لها أية صلة بالدراما، وفي ذلك الإطار سننتقل إلى مرحلة خيال الظل حيث بدأ التزاوج الدرامي- إن صح التعبير- بين الموسيقى والكلمة يأخذ مكانه.

الموسيقى والغناء في خيال الظل:

بدأ خيال الظل يأخذ شكله النهائي بظهور ابن دانيال واستمر على حاله حتى بدايات القرن العشرين. وتتكون فرقة الخيال من "المخايل" (محرك

[1] أحمد شفيق أبو عوف، المرجع السابق. ص ٣٥-٣٧

الرسم)، و"الحاذق (وهو الشخص الذي يبدا العمل، أي يقدم لـــه وينهييـــه)، ونفر من الموسيقيين يتزعمهم "الريس". وبالنظر إلى فريق خيال الظل سنجد عناصر التمثيل والغناء والموسيقى متوافرة فيه. "فالحاذق" وهو الشخص الذي يبدأ وينهي العمل بالتمهيد والتعليق، هو شخصية درامية تحـــاكي شخصـــية الراوي في المسرح. فالراوي يبدأ العمل بالتمهيد وسرد ما سبق، ويحكي لنـــا عن الأحداث التي لا يمكن أن تظهر على خشبة المسرح، وهو أيضا يمكـــن أن يظهر في آخر العمل الدرامي للتعليق عليه، أو لإسداء النصح والإرشـــاد كما كان سائداً في المسرحيات الأخلاقية في العصور الوسطى.



نموذج لدمية خيال الظل

ويأتي بعد "الحاذق" في فريق خيال الظل شخصـــية "المخايـــل"، وهـــو الشخص الذي يقوم بتحريك الرسوم (أنظر الشكل) كنوع من الإيحاء بالممثل.

---

[1] عبد الحميد يونس: خيال الظل مسرح قبل المسارح الحديثة- المسرح العربي بين النقل والتاصيل. كتاب العربي. عدد ١٨. يناير ١٩٨٨. ص ٤٦-٤٧

وهو يقوم بالأداء بأصوات مختلفة، حتى يتمكن المشاهد من معايشة العرض الفني والخروج منه بحكمة أو موعظة أو معلومة. أما الذي يهمنا في هذا المجال هو الفرقة الموسيقية التي تقوم بالعزف والغناء بقيادة "الريس". فمعنى أن هذه الفرقة موجودة وتقوم بالغناء والعزف أن هناك مواضع في عرض خيال الظل تشترك فيه الكلمة مع النغمة للسرد والإمتاع. وهكذا فلأول مرة في تاريخ مصر الإسلامية يظهر نوع من المزج بين الموسيقى والدراما، وإن كان فن خيال الظل لا يرقى لأن يصنف على أنه عمل مسرحي، إلا أنه يحمل من الصفات الفنية التي لو تغاضينا عن غياب الممثل فيها على خشبة المسرح، ما يجعله يقترب جداً من المسرحيات الأخلاقية في أوروبا. فإذا أجرينا مقارنة بين بابات ابن دانيال، و المسرحيات الأخلاقية في أوروبا لوجدنا أن هذه البابات هي في الحقيقة صورة مصرية عربية للمسرحيات الأخلاقية التي كانت أوروبا تقدمها للمؤمنين بغية هدايتهم.[1] مما سبق يمكن أن نرسم صورة مبدئية لأول شكل فني يحمل ملامح درامية، اقترنت فيه الكلمة بالموسيقى، وهو فن خيال الظل:

أ. الموضوع كوميدي.

ب. اللغة الشعرية أو النثرية المقفاه ذات الفواصل.

ج. النقد الاجتماعي والوعظ الديني.

د. النهايات السعيدة- مثل التوبة والابتعاد عن الرذيلة والانصياع لنصيحة الخيال.

---

[1] علي الراعي: المسرح عند العرب قديما- المسرح العربي بين النقل والتأصيل. ص ٣٠

د. مقدمة قد تكون شعرية فقط او مغناة على حسب مقتضيات الحاجة.

مما سبق يمكننا أن نخلص إلى أن المناخ الفني العام في مصر بدأ يتذوق هذا النوع من الدراما الموسيقية (مجازا)، مما جعله يتطلع فيما بعد لهذا الفن الذي ورد إلينا مع الحملة الفرنسية، وهو فن المسرح.

المسرح الغنائي حتى ظهور أوبرا شمشون ودليلة:

في إطار الحديث حول علاقة الكلمة بالموسيقى وتطورهما في المسرح المصري سنعرض لتطور المسرحية الغنائية بعد الحملة الفرنسية وحتى أوبرا شمشون ودليلة. مع وصول الحملة الفرنسية إلى مصر في نهاية القرن الثامن عشر ومشارف القرن التاسع عشر بدأ عصر من الانفتاح الفني والثقافي، فلقد أقام الفرنسيون مسارح خشبية ليقدموا عليها عروضهم للترويح عن جنودهم. وكانت نتيجة لهذه العروض جذب أنظار المصريين إلى هذا النوع من الفنون الذين لم يعرفوا قبله إلا خيال الظل وصندوق الدنيا والأراجوز.[1]

ومنذ ذلك الحين بدأ الناس يهتمون بالمسرح كحرفة وفن، وكان رائدهم يعقوب صنوع الذي بدأ إرساء قواعد الفن المسرحي في مصر بشكل صحيح

---

[1] عبد المعطي شعراوي: المسرح المصري المعاصر. أصله وبداياته، ص ٥٢-٥٣

ومتكامل الأركان، وقد قدم أول أعماله الغنائية في عام ١٨٦٩م، وكانت رواية مقتبسة من فصل واحد باللغة العامية تشتمل على أغاني .

ويأتي بعد ذلك أحمد أبو خليل القباني الدمشقي الذي أدخل بعض التعديلات على مسرح صنوع، حيث أدخل الرقص مع الغناء، وغير من مكان المغني من وسط التخت إلى خشبة المسرح، وهو بذلك أضاف بعداً درامياً جديداً للمسرحية حيث أدمج المغني جسدياً ضمن المجاميع والكورس والراقصين[٢]. وبعد ذلك أتى اسكندر فرح إلا أنه لم يجدد في أي شيء في المسرحية الغنائية، وقد كون أكثر من فرقة غنائية واستعراضية. حتى هذه المرحلة يمكننا أن نلاحظ الشكل البسيط للتزاوج بين الكلمة والموسيقى، وكذا الدور الدرامي شبه المنعدم الذي تلعبه الأغنية في المسرحية الغنائية.

وفي نهاية القرن الماضي ظهر سلامة حجازي الذي استمر في العروض الغنائية، وكانت أول عروضه هي "صلاح الدين الأيوبي". وقد طور الشيخ سلامة حجازي علاقة الكلمة بالموسيقى فأصبحت الأغنية جزءاً لا يتجزأ من أحداث المسرحية، وصاغ النغم ليناسب الكلمات، ويتفق مع

---

[١] نجوى إبراهيم عانوس: مسرح يعقوب صنوع، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤، ص ٦٤

[٢] عزيز الشوان: الموسيقى للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩، ص ٢٧٧

المواقف . وفي ذلك يقول محمود تيمور: "أما طريقة إنشاده فكانت تختلف عن طريقة المغنيين، وكانت الحانه توافق الموقف المسرحية. فإذا لحن للجحيم سمعت عزيف الجن، وإذا لحن لحناً غرامياً شممت أرج الحب... "[٢]. ومع بداية القرن العشرين بدأ الفنان سيد درويش في وضع آخر أبنية في المسرحية الغنائية آنذاك، وهي تحويل اللحن من الطبيعة التطريبية إلى الطبيعة التعبيرية التصويرية[٣]. وهكذا تطورت العلاقة بين الكلمة والموسيقى في المسرح الغنائي المصري إلى أن وصلت إلى درجة التكامل والحوار.

وهنا نصل إلى داود حسني وهو أحد أعلام الموسيقى والغناء في مصر، وكان من المعاصرين لسيد درويش. وقد بدأ داود حسني حياته الفنية مغنياً لأدوار الشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب، وعبده الحامولي ومحمد عثمان... وأدخل داود حسني مقامات غير مطروقة على الموسيقى العربية، وابتكر أنغاماً جديدة تدل على وفرة علمه وعلى مقدرته الفنية... ووضع داود حسني أساس الأوبرا الكاملة في مسرحيته المعروفة "شمشون ودليلة" ترجمة بشارة وكيم، وغناء فاطمة سري، وزكي عكاشة وبشارة وكيم، وقد بذل فيها

---

[١] المرجع نفسه، ص٢٧٨-٢١٢

[٢] محمود أحمد الحفني: الشيخ سلامة حجازي، رائد المسرح العربي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. ١٩٦٨، ص ١١٩. عن محمد تيمور: حياتنا التمثيلية، ص ١٢٧-١٣٠

[٣] حسين فوزي وآخرون: فنان الشعب سيد درويش، مطبوعات جمعية أصدقاء موسيقى سيد درويش. ص ٣٣-٣٤

داود حسني عصارة فنه ولا سيما في ألحان الصلوات والمعابد واغاني الإغراء التي كانت تسعى دليلة بها لتوقع شمشون في حبها"[1].

هكذا نكون قد وصلنا إلى مرحلة من الاكتمال في الشكل الأوبرالي، وقد نضجت فيه العلاقة بين النص والموسيقى ووصلت إلى شكل فني اكتملت دعائمه. ويمكن أن نوجز ملامح العلاقة بين النص والموسيقى حتى هذه المرحلة كما يلي:

١. أصبحت النصوص مؤلفة إلى جانب الاقتباس.
٢ أصبحت الموسيقى جزءً من النسيج الدرامي.
٣. أصبحت الأغنية ذات ضرورة درامية بحيث لا يمكن الاستغناء عنها.
٤. بظهور محاولات تلحين الأوبرا والأوبريت بدأت مرحلة جديدة من الترابط بين الكلمة والموسيقى، حيث انتقل التلحين من كلمات الأغنية إلى الحوار.

---

[1] فكري بطرس: من أعلام المسرح الغنائي في مصر. الدار القومية للطباعة والنشر. ١٩٦٦، ص ٤٢-٤٥

الفصل الخامس

عناصر العرض المسرحي

أولا : الإضاءة المسرحية*

المقصود هو تنوير خشبة المسرح بصفة خاصة، عن طريــق اســتخدام وسائل الإضاءة الصناعية..

لم تكن هناك مشكلة تنوير -لتمكين المتفرج من عمليــة الرؤيــة – فــى المسارح اليونانية أو الرومانية القديمــة، او بمســارح العامــة فــى العصــر الإليزابيثى، لأن المسارح فى تلك الحقب، كانت تقام بلا سقوف، ولهــذا كانــت عملية التنوير طبيعية – أى تعتمد على ضوء النهار. ولكن عندما بنيت المسارح الخاصة المغلقة فى العصر الإليزابيثى، كان ولابد من استعمال المشاعل لتنــوير المسرح، فى آخر جزء من العرضن عندما العشية؛ لأن العرض كان يبدأ عــادة بعد الثانية، أو الثالثة بعد الظهر فى شهور الشتاء. أما فى بدايات العرض، فــإن شبابيك المسرح الفسيحة كانتا تسمح لضوء النهار بالتسلل.

وعندما بنيت المسارح الفسيحة فى أواخر القرن الثــامن عشــر، دعــت الحاجة – مثلما دعت فى عصر النهضة بإيطاليا – إلى اســتخدام الشــمعدانات لتنوير قاعات المشاهدة وخشبات التمثيل.

* تم الاعتماد على كتاب الإضاءة المسرحية تأليف شكرى عبد الوهاب فى كل نماذج وحدات الإضاءة

وفى سبتمبر عام ١٨١٧، أضئ أول مسرح إنجليزى بالجاز، ; هو مسرح Drury Lane . ومن هذا التاريخ بدئ فى استعمال الجاز للإضاءة فى معظم مسارح لندن وخارجها، وفى نفس الوقت - تقريباً - عرف غاز الاستصباح الذى كان يصدر إضاءة بيضاء ساطعة. ولهذا، سرعان ما استعمل - فيما بعد - على خشبة المسرح ليعطى إحساساً واقعياً بإشعاع الشمس أو القمر.

إستمر استعمال الجاز فى المسرح لفترة امتدت إلى أكثر من ستين عاماً. ولكن اكتشاف الكهرباء، أحدث ثورة ضخمة فى إمكانات الإضاءة المسرحية. ولعل أول مسرح استعملت فيه المصابيح الكهربية كان أحد مسارح سان فرانسيسكو بأمريكا (١٨٧٩)، ثم فى مسرح سافوى بلندن ١٨٨١. وعلى أية حال، فإنه يمكن القول بأنه بين سنتي ١٨٨٠-١٨٨٧ استخدمت الكهرباء فى أهم مسارح إنجلترا وأوروبا وأمريكا. ثم بدأ زحف استخدام المصابيح الكهربية يغزو كل مسارح المدن الراقية فى أنحاء العالم بعد عام ١٨٨٧ تقريباً.

إذا كان الهدف الأساسى من الإضاءة خلال قرون طويلة هو تنوير المسرح لتمكين المشاهدين من رؤية العرض المسرحى فى وضوح، فإن استخدام الكهرباء فى المسرح خلق امكانات فنية جديدة هائلة، حتى صارت لها نظريات ودعاة متفننين من أمثال أدولف آبيا، وماريانو فورتونى، وجوردون كريج.

ولا شك أن استعمال الألوان ، واختـــراع أجهـــزة الإضـــاءة المنوعـــة كالكشافات، والطارحات (الشمسة) والمركزات، جعلا من الإضاءة فنا هاما لـــه مهندسوه المتخصصون، وله دوره الأساسى فـــى مذهبـــة الإنتـــاج المســـرحى الحديث.[1]

أنواع الإضاءة

أ- الإضاءة الخاصة:

هذا النوع من الإضاءة يحمل كل خصائص التســمية ... وهـــى تلـــك التناقضات الضوئية بين الظلال والأضواء التى تسقط على وجه الممثل بكثافـــة عالية وتركيز شديد يؤكد كافة الملامح، ويخلق القيم الدرامية. وفى هذه الحالـــة يركز مخروط الضوء حتى يصنع دائرة صغيرة جداً، محددة الحـــواف، تتوافـــق مع أهمية المنطقة ووجود الممثل فيها. وتتعدد هـــذه الإضـــاءة الخاصـــة مـــن اتجاهات مختلفة، بحيث يتنقل الممثل فى أرجاء منطقـــة التمثيـــل وســـط بـــؤرة ضوئية مركزة.

ورغم هذه الإضاءة الخاصة، فإن هناك تفاوتاً فى حـــدود كـــل منطقـــة، فمثلاً عند سقوط الأشعة المركزة من جانبين، فإن منطقة إلتقائهما تصـــبح أشـــد المناطق تركيزا، وتبدأ شدة اللمعان هذه تقل نسبياً كلما اتجهنا نحو شعاع الكشاف المنفرد. ويسمى ويليامز هذا النـــوع مـــن الإضـــاءة بالإضـــاءة "الســـائدة" أو

"المسيطرة، بل يشبهه بالهيكل العظمى للتخطيط، والإضاءة الإضـافية كـ اللحم الذى يكسو هذا العظم.[1]

ونلاحظ أن الإضاءة الخاصة يمكن أن تعطـى مـع الإضـاءة العامـة والإضاءات الإضافية، الشكل العام للخطة الضوئية طبقـاً لمقتضـيات الـنص المسرحى وما يفرضه من تحديدات أساسـية، إذ أن خطـة الإضـاءة تختلـف باختلاف نوع المسرحية المعروضة، فما قد يصلح للميلودرامـا أو المسـرحية البوليسية، لا يصلح بالقطع للمسرحية الضاحكة أو الخفيفة أو الموسيقية.

فمثلاً، لو أن العرض، مسرحية فكاهية، فإن من الضرورى الموازنة ما بين الإضاءة الخاصة والإضاءة العامة، والبعد عن القيم الدرامية التـى تخلقهـا تناقضات الظل والنور الحادة.

وبالطبع تتدخل زوايا سقوط الأشعة الضوئية فى تشكيل الخطـة. ولمـا كان الموضوع من الأهمية بمكان، فقد أفردنا له فقرة خاصة به ضـمن فقـرات هذا الفصل، نناقش فيها أثر هذه الزوايا على ملامح الوجه الإنسانى، وما تخلقـه من تغييرات يمكن أن تكون لها وظيفتها فى خطة الإضاءة.

ولكن ما هى الوسائل المساعدة فـى خلـق الإضـاءة الخاصـة؟ إنهـا الكشافات ذات العدسة المحدبة المستوية (PC)، لأنها تساعد على خلـق التركيـز

---

[1] شكرى عبد الوهاب : الإضاءة المسرحية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص ٢٢٢

المطلوب وبدرجة حادة جدا، بعكس العدسة المنشورية (الفريزنال)، لــذا فهــى الوسيلة الأولى لخلق هذه التركيزات الضوئية.[1]

ب- الإضاءة العامة:

فى هذا النوع من الإضاءة، تتلقى الأشياء على خشــبة المســرح قــدراً واحداً من الإضاءة. وهذا معناه عدم التمييز بين شئ وآخر، بل ترى العين كــل شئ فى إطار ضوئى متشابه.

ويعتبر هذا النوع، إضاءة تكميلية للإضاءة الخاصة بــل وتابعــاً لهــا، ووظيفته الأساسية هى تخفيف حدة الظلال التــى تخلقهــا الإضــاءة الخاصــة، وإضفاء مزي دمن النعومة على ملمسها من خلال تقليل تناقضات الظل والنور. ومع ذلك يمكن القول بأن زيادة التباين بين هذا النوع والنوع السابق يعطى نوعاً من التأثيرات الدرامية والعاطفية.

وأفضل الوسائل للحصول على هذا النوع هــو الكشــاف الفريزنــال ذو العدسة المنشورية المتدرجة الذى يعطى مخروطاً ضوئياً ناعمــاً غيــر محــدد الحواف، كذلك يمكن الاستعانة بالشمس الغامرة، والأضواء العلوية (الأمشــاط)، أو الأرضية إن وجدت، أو لمبات الكوارتز هالوجين.

[1] شكرى عبد الوهاب: الإضاءة المسرحية. ص ٢٢٣

جـ - إضاءة اللمسات:

هذا النوع من الإضاءة التكميلية يساعد فى إبراز الصورة النهائية للخطة الضوئية، إذ يضفى مسحة من الشاعرية على التكوين العام.

وعموماً، يظهر تأثير هذا النوع من الإضاءة بصورة أوضح فى الأعمال السينمائية أو التليفزيونية، حيث يسلط الشعاع الضوئى من كشاف صغير على شعر ممثل، أو متحدث تليفزيونى أو مذيعة، فتأتى هذه اللمسة على الشعر بتأثير مرض على وجه الشخص.

أيضاً يلاحظ فى السينما أو التليفزيون بريق عجيب يشع من عيون الممثلين وما ذلك إلا بفضل إضاءة اللمسات التى تكاد أن تكون غير محسوسة بالنسبة للإضاءة العامة والخاصة ولا تفسد خطتهما، خاصة إذا ما وضع المصدر الضوئى فى مستوى العينين.

ويمكن أن يكون هذا النوع أساسياً فى المسرح إذا ما سلطنا شعاعاً ضوئياً خلف الممثل أو الشئ، وأن تكون زاوية سقوط الأشعة ما بين ١٢٠- ١٥٠ درجة مئوية.

وفى بعض الأحيان، يتعذر الحصول على مؤثر جيد من هذا النوع، وذلك بسبب الإعداد السئ للمسرح، مما يجعل أشعة الضوء تصطدم بالبراقع العلوية فينقطع شعاع الضوء ويتغير شكله المرسوم. لذا يستحسن أن تتم إضاءة

اللمسات عموما، لا يحتاج المصمم الضوئى إلى مثل هذا النوع من الإضاءة يقصد به عمل تأثيرات درامية ذات قيم جمالية عالية، حيث تؤدى تناقضات الضوء والظل دورها فى الشكل العام، وتسهم تضاريس الجسم ومنحنياته ومناطقه البارزة فى إضفاء التنوع على شكل الضوء والظل. ولهذا السبب يجب أن يعطى المنبع الضوئى شعاعاً ذا كثافة عالية عن باقى الأشعة المستخدمة فى الخطة حتى يتضح التناقض ما بين الإضاءة الأساسية أو الخاصة. وإضاءة اللمسات عموماً، لا يحتاج المصمم الضوئى إلى مثل هذا النوع من الإضاءة فى المسرحيات الفكاهية والخفيفة، ولكن يمكنه أيحصل على أفضل اللمسات إذا ما وضع فى اعتباره أنه كلما كانت زاوية سقوط الشعاع الضوئى حادة كانت الإضاءة مركزة عالية الإشراق قليلة الظلال، أما إذا انفرجت زاوية سقوط الشعاع، فإن الإضاءة الناتجة ستكون قليلة التركيز، ذات كثافة منخفضة، كثيرة الظلال على الوجه مما يخلق تأثيرات درامية تتوقف حدتها على مقدار انفراج الزاوية.

د- إضاءة ملء الظلال

تشير التسمية بوضوح إلى الوظيفة الأساسية لهذا النوع من الإضاءة، ألا وهى المساهمة فى تخفيف حدة التناقض بين مناطق الظل والنور، والتقليل من حدة الظلال، وإضفاء النعومة عليها لاسيما وأن إضاءة منطقة التمثيل لا تشمل فقط كشافات الأشعة البيضاء، بل هناك حوار بين الضوء الأبيض والضوء الملون.

ويعتبر وليامز، أن الأضواء الأرضية (الرامب) هـــى أفضـــل المنـــابع الضوئية لتحقيق هذه الوظيفة. هذا يوم أن كانت مسارح العـــالم تســـتخدم هـــذه الأنواع من الأجهزة، أما اليوم وقد استغنى المسرح تماماً عـــن هـــذه الوســـيلة، واستعان بأخرى – هى كشافات مقدمة الصالة – فإن المسألة تحتاج إلى عنايـــة وحذر.

هـ – إضاءة المناظر خلف الممثل

سبق وأن ناقشنا أهمية إضاءة الممثل، عندما تعرضنا لوظائف الإضـــاءة المسرحية ونعود هنا لمناقشة إضاءة ما خلف الممثل، أو المنظر المســـرحى إن شئنا الدقة. والمنظر عادة ما يأتى فى المقام الثانى بعـــد الممثـــل. فقـــد يتطلـــب العرض المسرحى تركيز الإضاءة على الممثلين فقط بحيث تصبح الخلفيـــة فـــى ظلام تام. أما إذا تطلب العرض إضاءة عامة، كما فى المسرحيات الفكاهية، فإن كمية الضوء التى تسلط على المناظر يجب أنا تكون أقل استضاءة حتـــى تتأكـــد رؤية الممثل.

و– إضاءة الفتحات:

لا شك أن المنظر المسرحى يحتوى على فتحات، تؤدى كل منها وظيفة محددة فى العرض المسرحى، فقد تكون هذه الفتحة باباً يمثل البا الرئيسى للشقة، ومن ثم فهو يؤدى إلى داخلها وخارجها، ومعنى ذلك أن المنطقة خلفه قد تكـــون حائطاً هذا إذا ما كان المنظر يمثل شقة فى عمارة، أو قد تكون فضـــاءً واســـعا

تظهر السماء خلاله، أو بعض المزروعات والأشجار إذا ما كان المنظر يمثل فيلا أو منزلاً من دور واحد.

أيضاً هناك فتحات تمثل أبواباً داخلية تؤدى من غرفة إلى أخرى، أو من صالة المنزل إلى الغرف الداخلية، كذلك هناك ما يسمى فى المسرح بالأرك، وهو ما يطل على الصالة، ويؤدى إلى غرف داخلية. كل نوع من هذه الأنواع له إضاءته الخاصة به، والتى يفرضها موقعه بالنسبة للمنظر الكلى.

وما قيل عن فتحات الأبواب يمكن أن يال عن النوافذ، والفرق أن النافذة دائما ما تطل على شئ ما خارج المنزل، قد يكون هذا الشئ سماء صافية أو ملبدة بالغيوم، أو قد يكون حديقة باسقة الأشجار أو قد يكون بحراً، أو صحراء، المهم أن النافذة مفتوحة تؤدى إلى رؤية منظر طبيعى خلفها، وقد تكون النافذة مطلة على شفة وخلف الشرفة منظر طبيعى أيضاً.

ولا شك أن هذه الفتحات تحتاج ‘لى أجهزة ومعدات خاصة لإنارتها بما يتفق وطبيعتها، وطبيعة المشهد المرئى وقتها. ويراعى أن يتناسب الضوء المستخدم مع مكان الفتحة، فإذا كانت خارج المنزل فإن الإضاءة يجب أن تبدو طبيعية. أما إذا كانت داخل المنزل فإنه من الضرورى إعطاء الإحساس بأنها إضاءة صناعية صادرة عن منبع ضوئى صناعى. وأنسب هذه الأجهزة هى الشموس الغامرة قوة ٥٠٠وات ، أو ١٠٠٠وات. وتوضع هذه الشموس على حوامل، قد تكون مزودة بعجل أو ثابتة يمكن رفعها بعد انتهاء المشهد. المهم أن

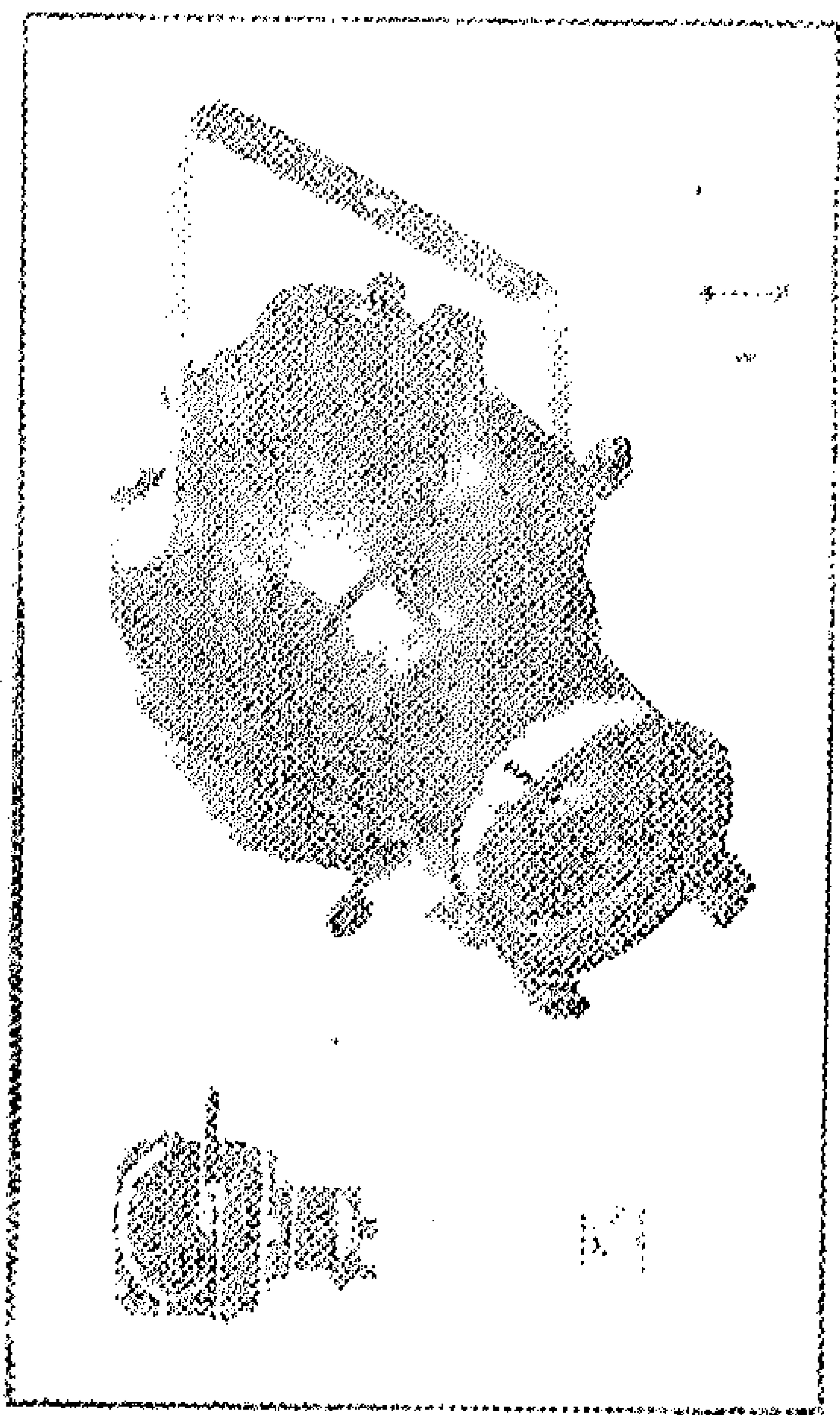
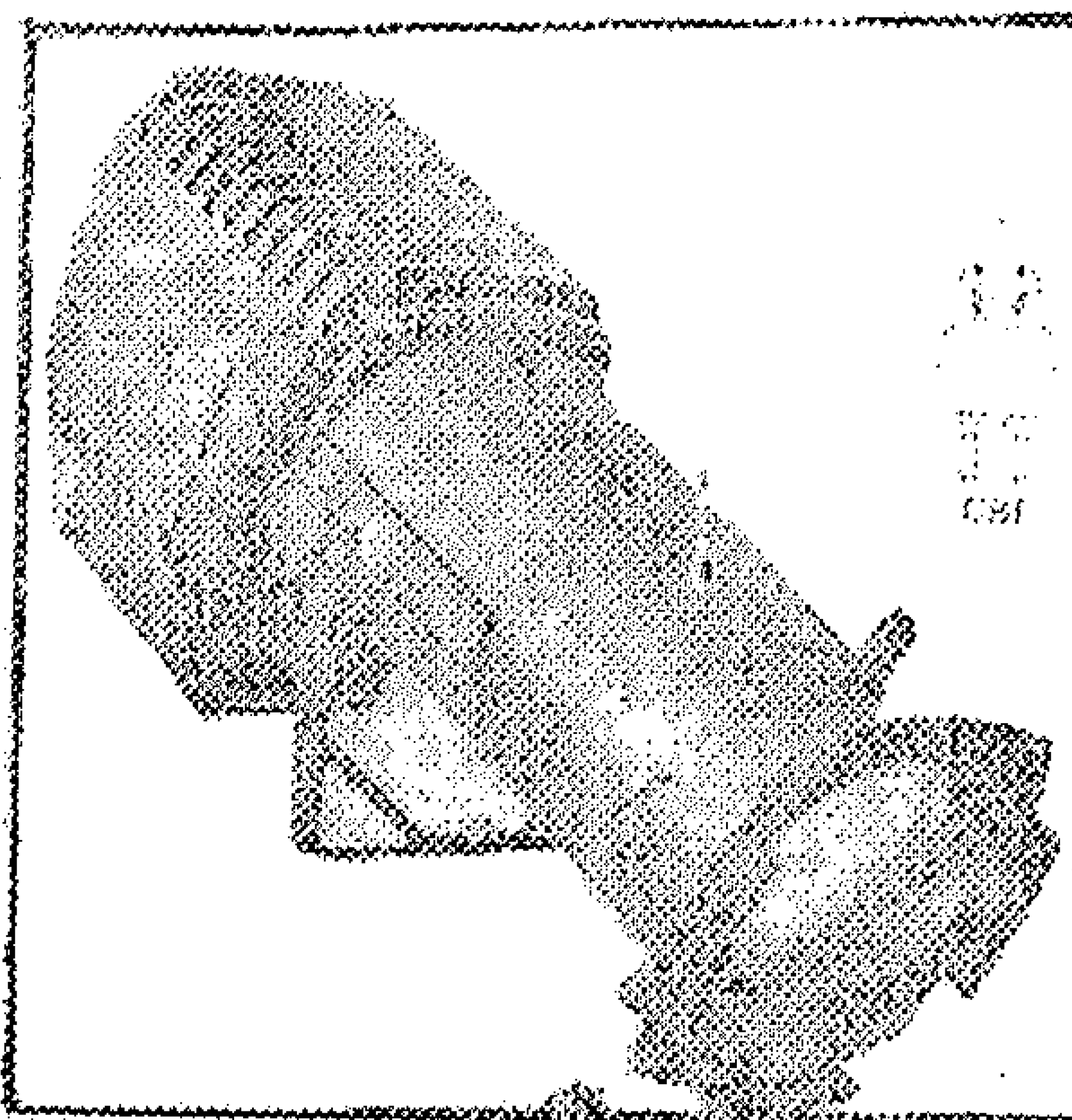
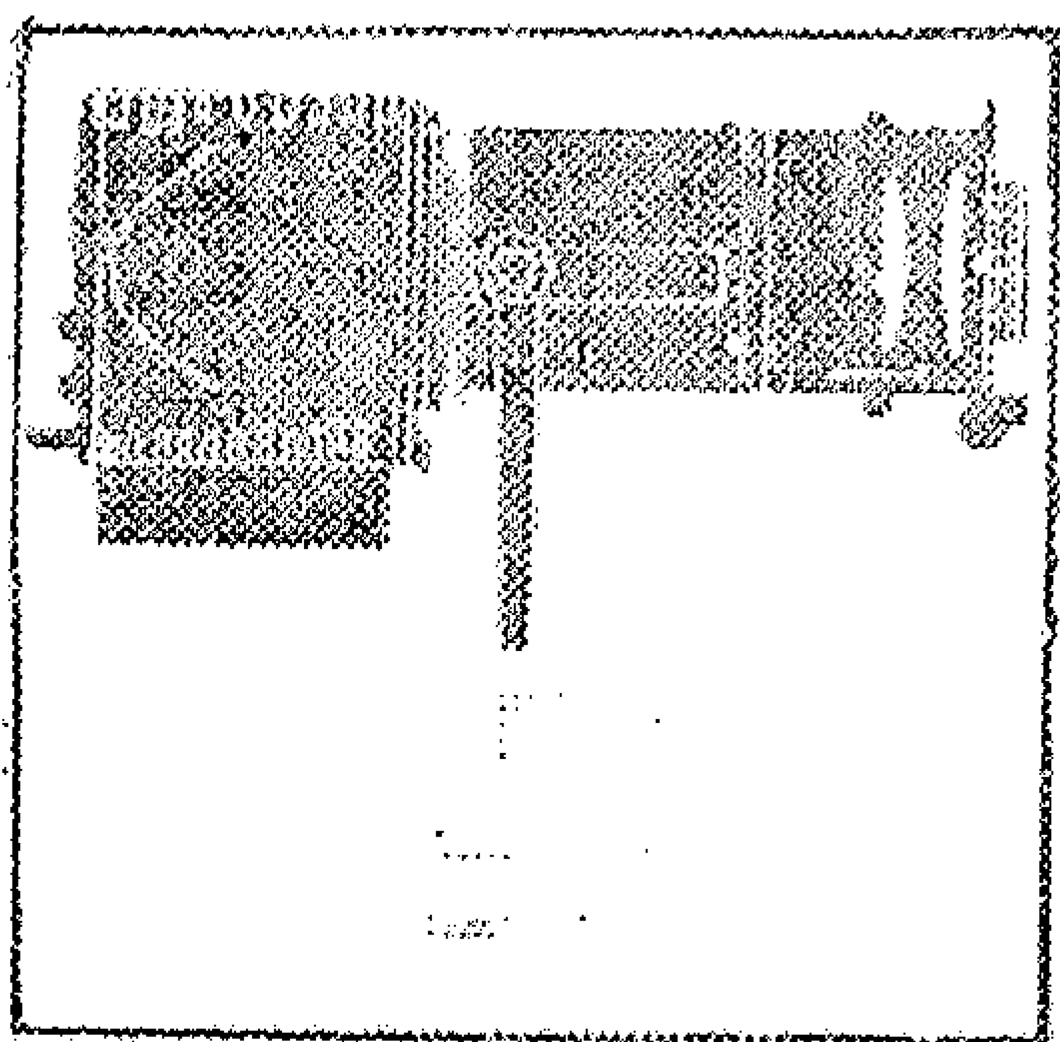
يكون الحامل تلسكوبيا بحيث مكن التحكم فى حركته، فقد يحتاج الأمر إلى رفع الشموس الغامرة إلى الحد الذى تتجاوز فيه قامة الممثل.

١- **إضاءة أرضية (سفلية) :** صادرة من العواكس المثبتة فى الحافة الأمامية لخشبة التمثيل. وعادة ما تكون تلك العواكس موضوعة فى خط مواز لخط الستارة الأمامية، ومختفية عن أنظار المتفرجين.

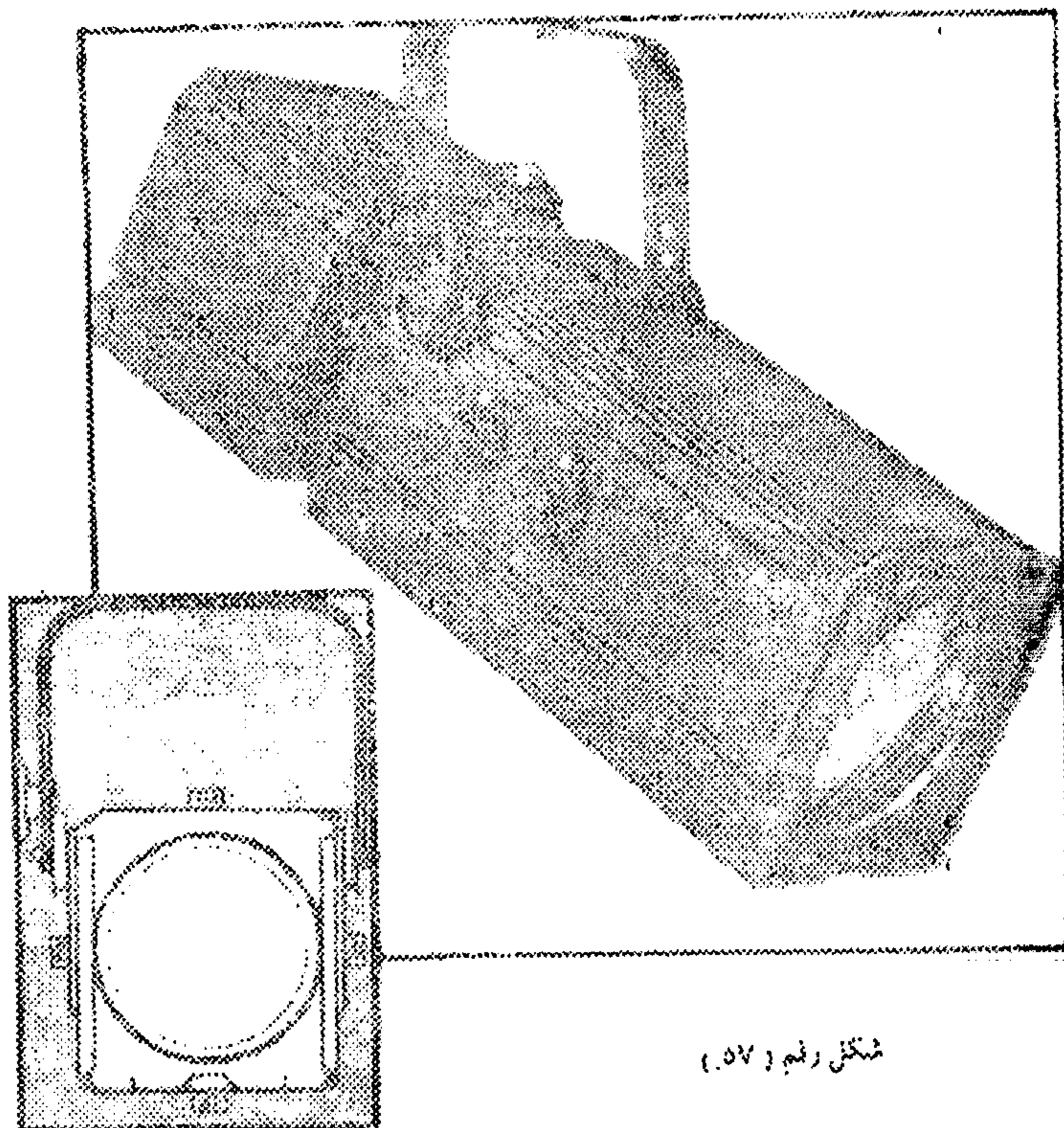
٢- **إضاءة انتشارية – عامة– الإنارة** : طرح ضوء عادى متوحد الدرجة فوق خشبة التمثيل.والمقصود من ذلك فى الغالب هو التنوير، وليس الإيحاء بدلالات رمزية.

٣- **إضاءة البطانة الخلفية:** ضوء انتشارى يسقط فى محدودية على الفراغ الواقع خلف فتحات المناظر المقامة على خشبة المسرح. ومن هنا يمكن للمتفرج أن يرى ضوء الشمس خلف النافذة المفتوحة للحجرة التى يدور فيها اللعب.

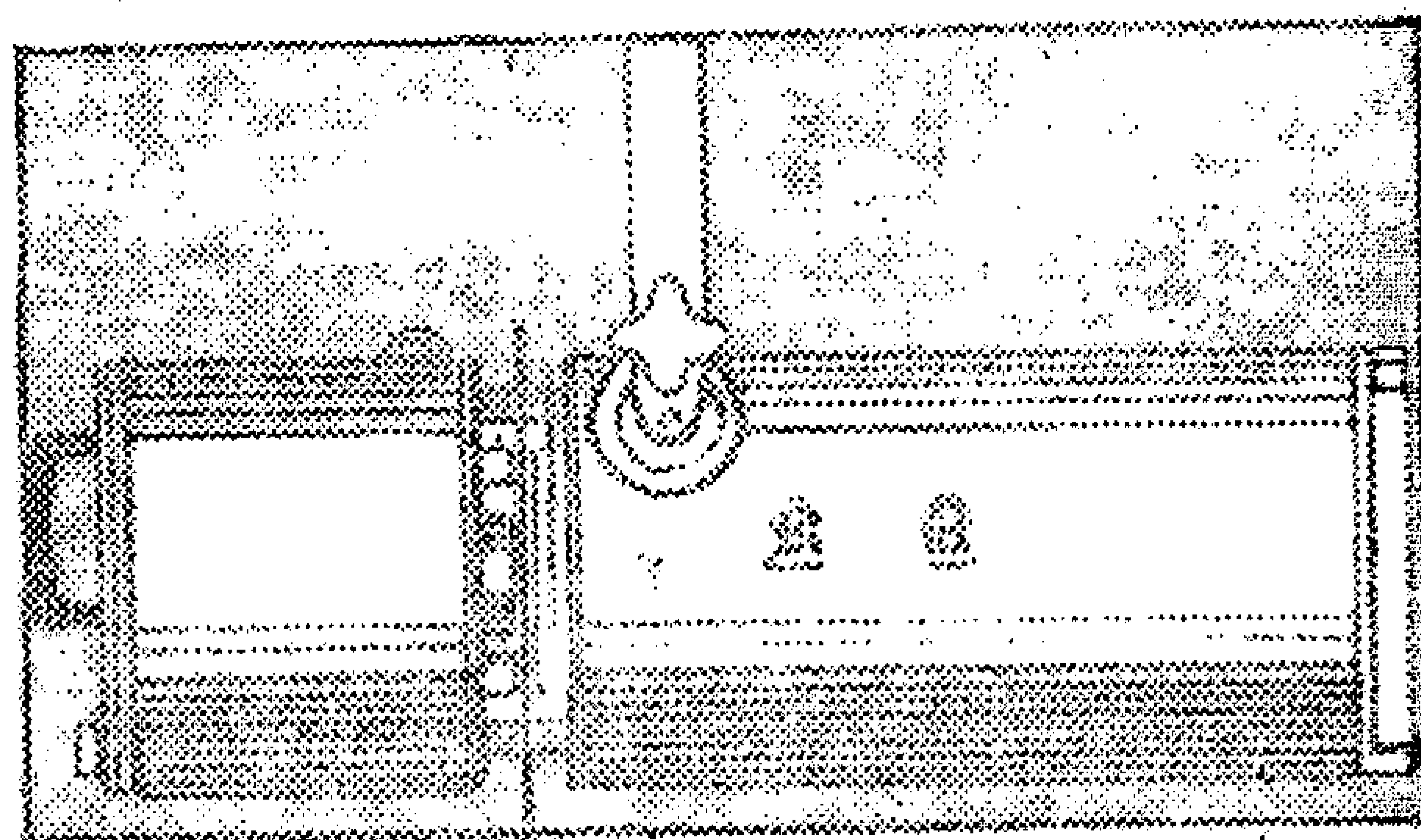
٤- **إضاءة توكيدية:** هى طرح كمية من الضوء المركز على بقعة معينة من خشبة التمثيل بغرض توكيد وجودها، استجابة لبواعث خاصة فى الإخراج.

نماذج وحدات إضاءة (بروجكتور)



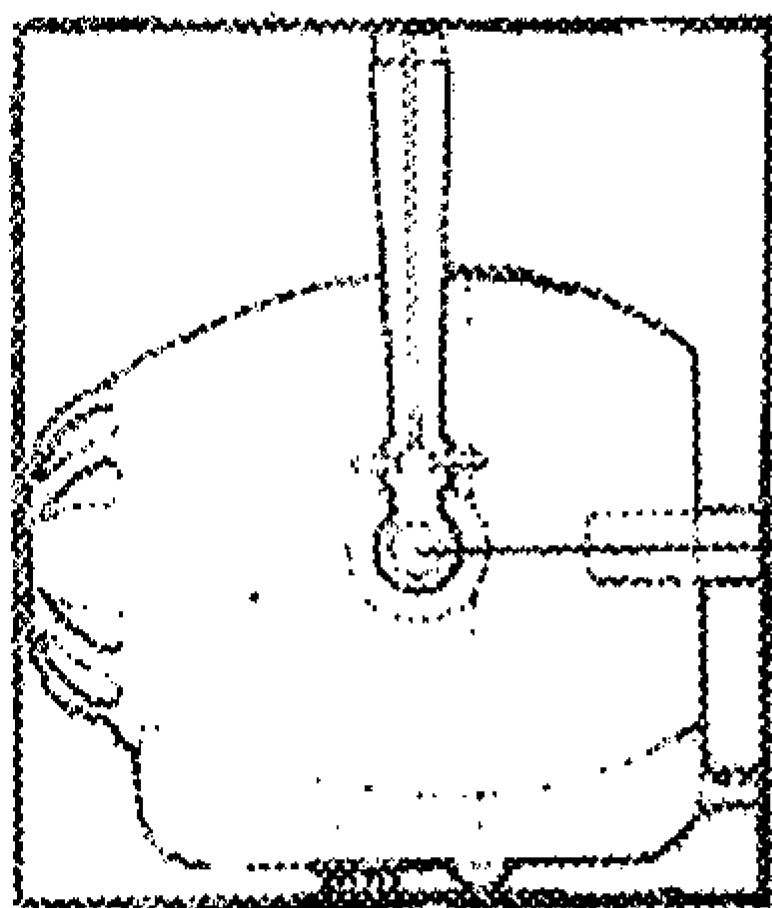
شكل رقم (٥٧)



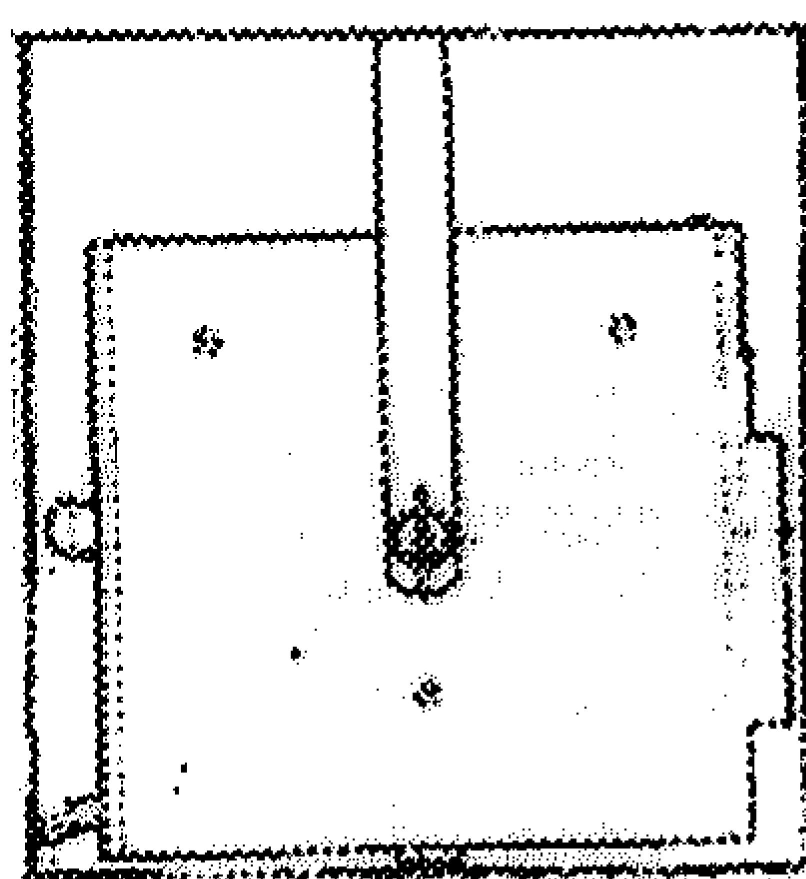
وحدات إضاءة (بروجكتور)

نماذج وحدات إضاءة ذات عدسة منشورية (فريزنال)

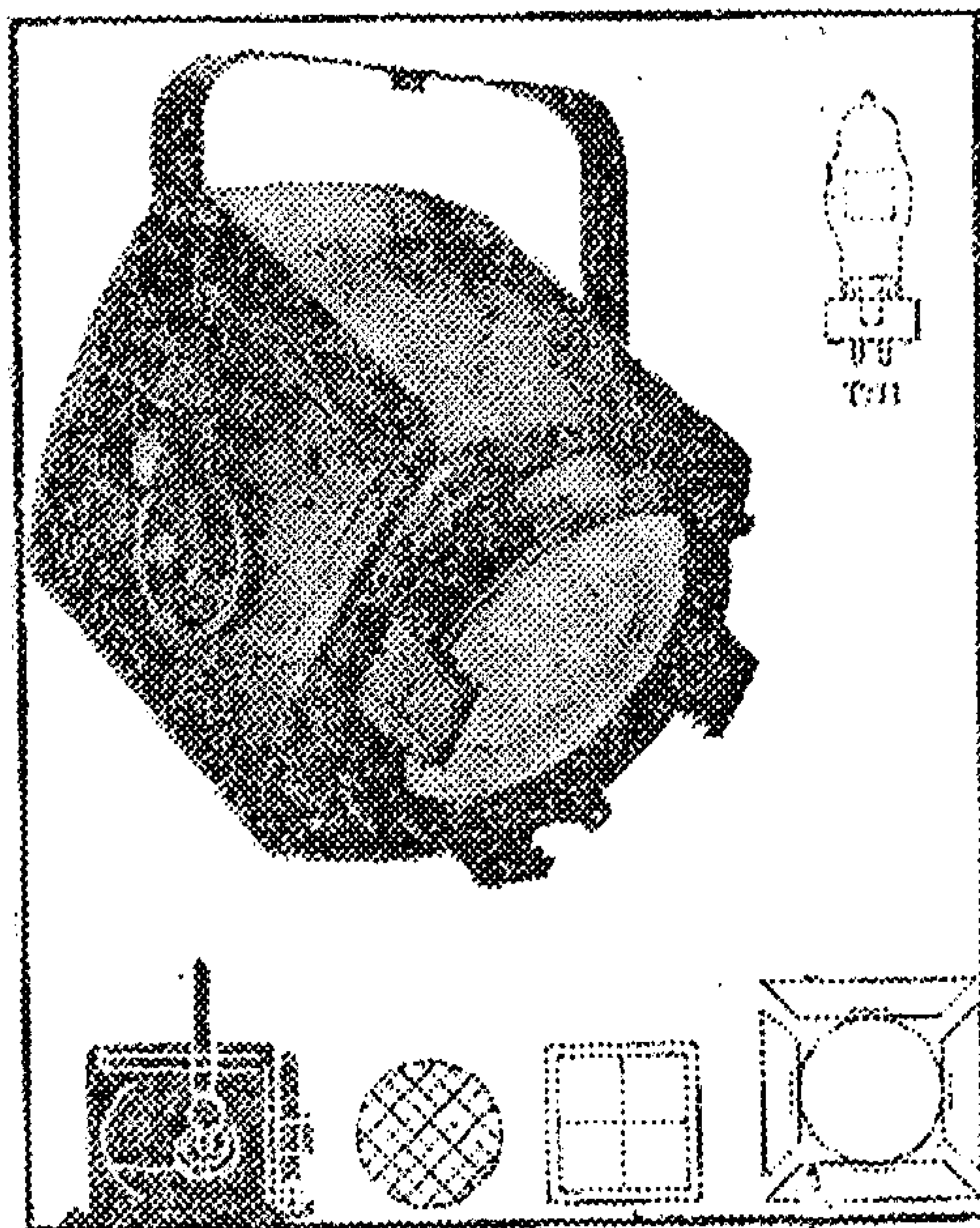


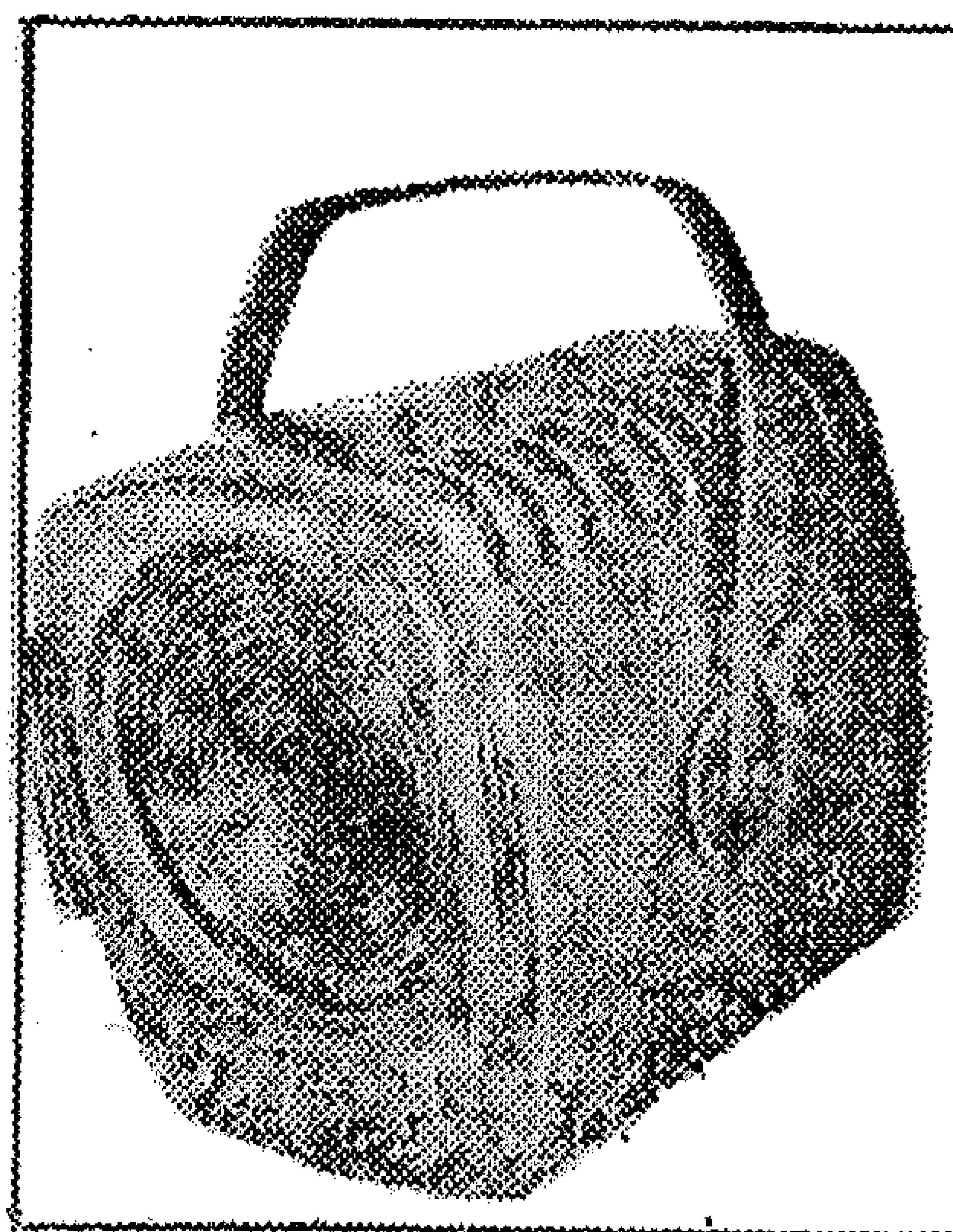


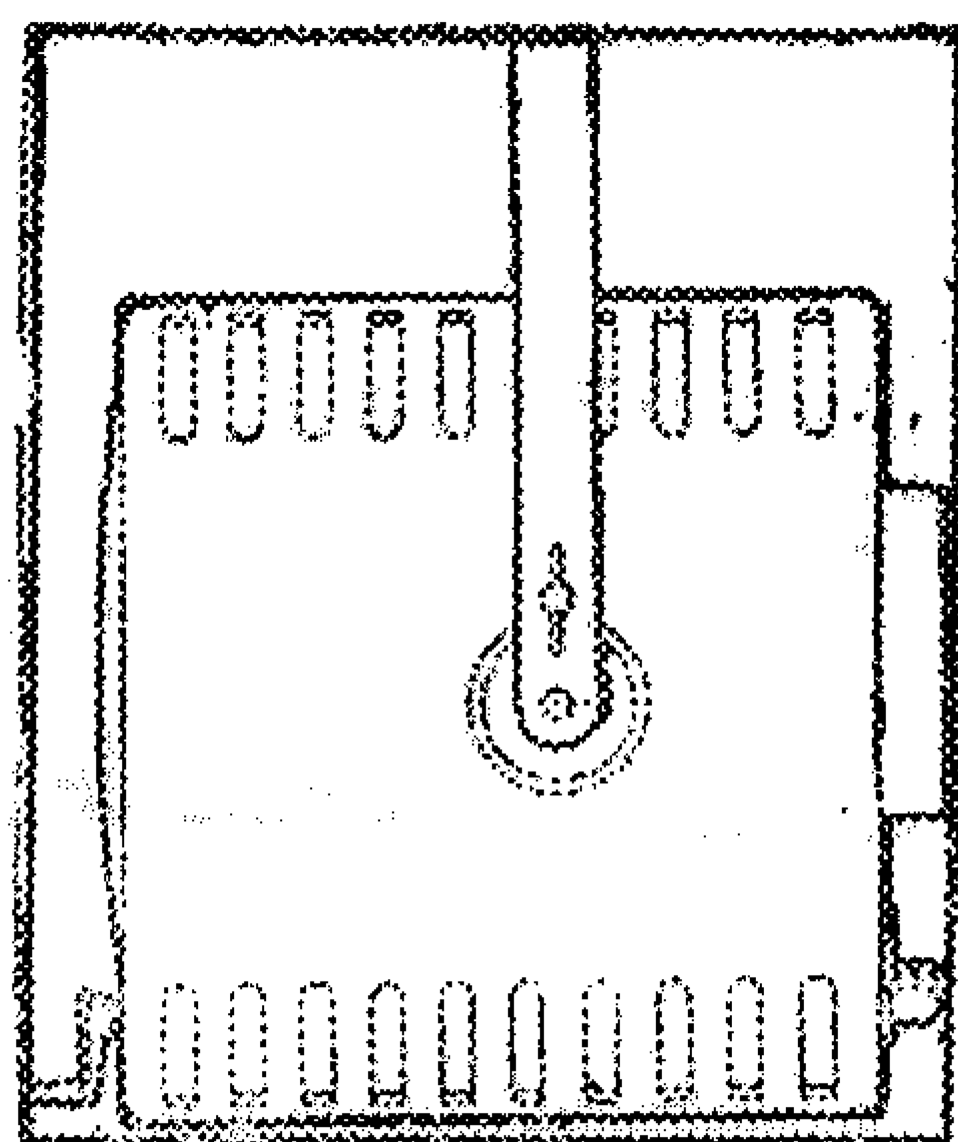




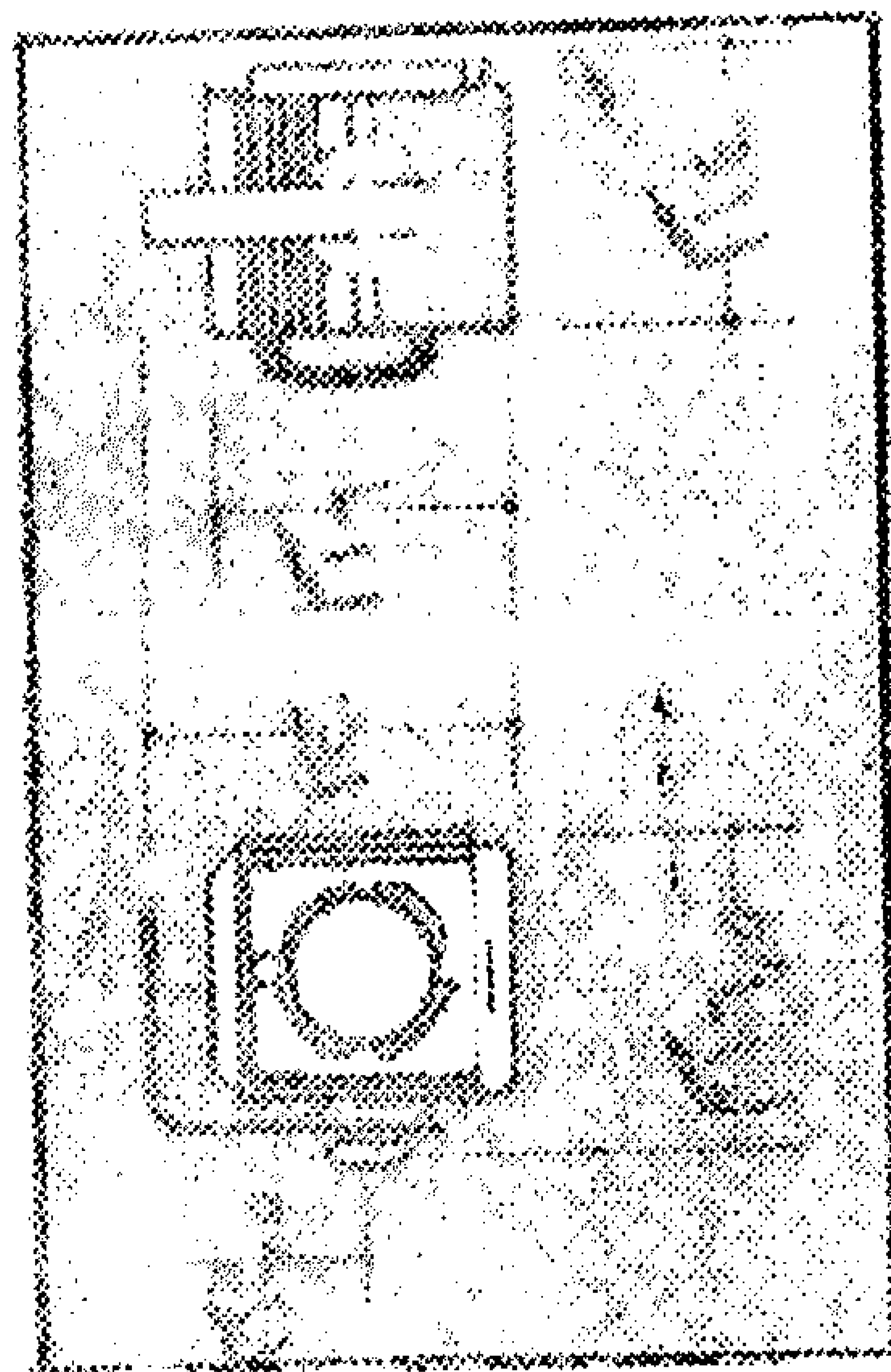
نماذج وحدات إضاءة ذات عدسة منشورية (فريزنال)

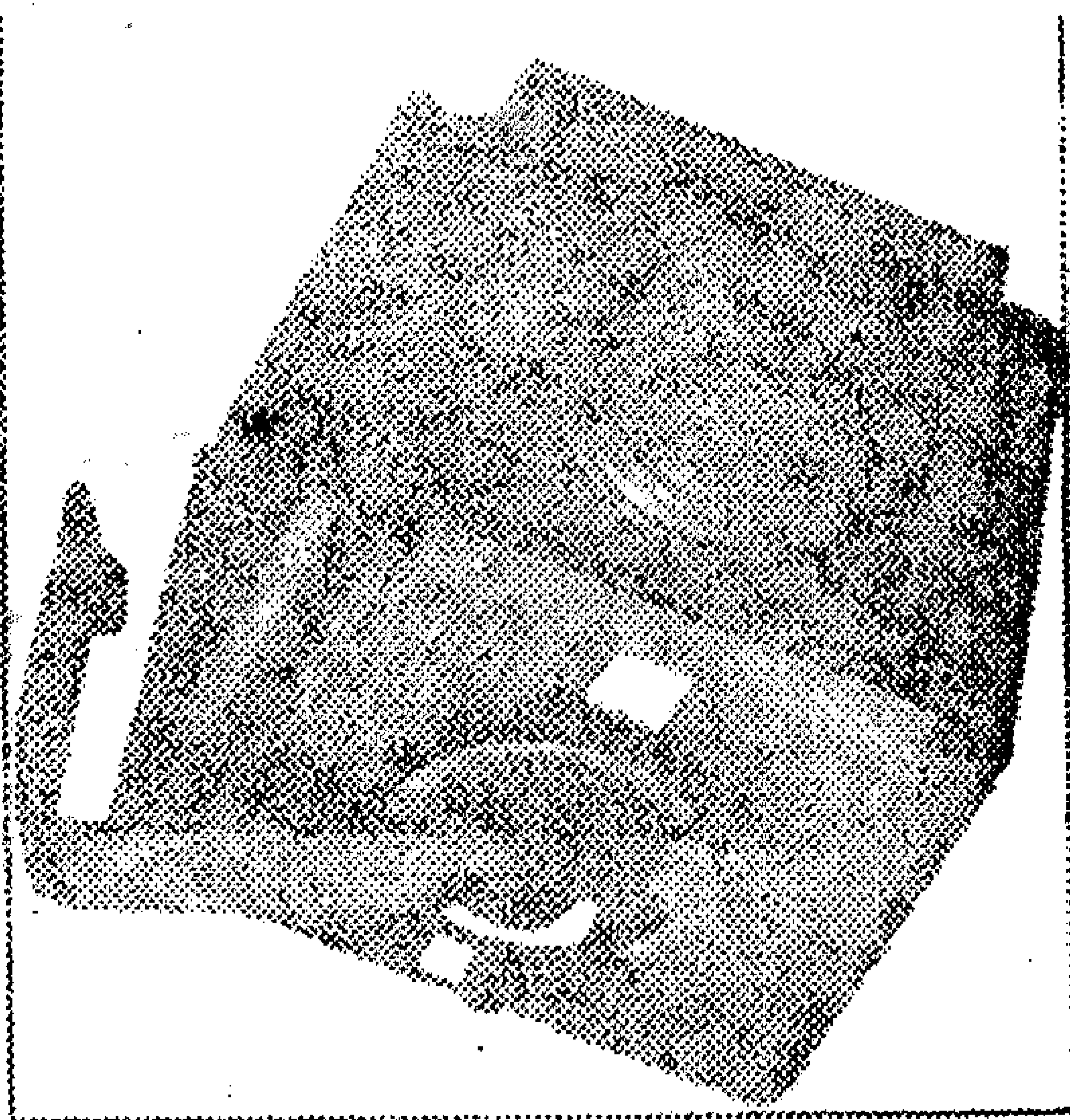


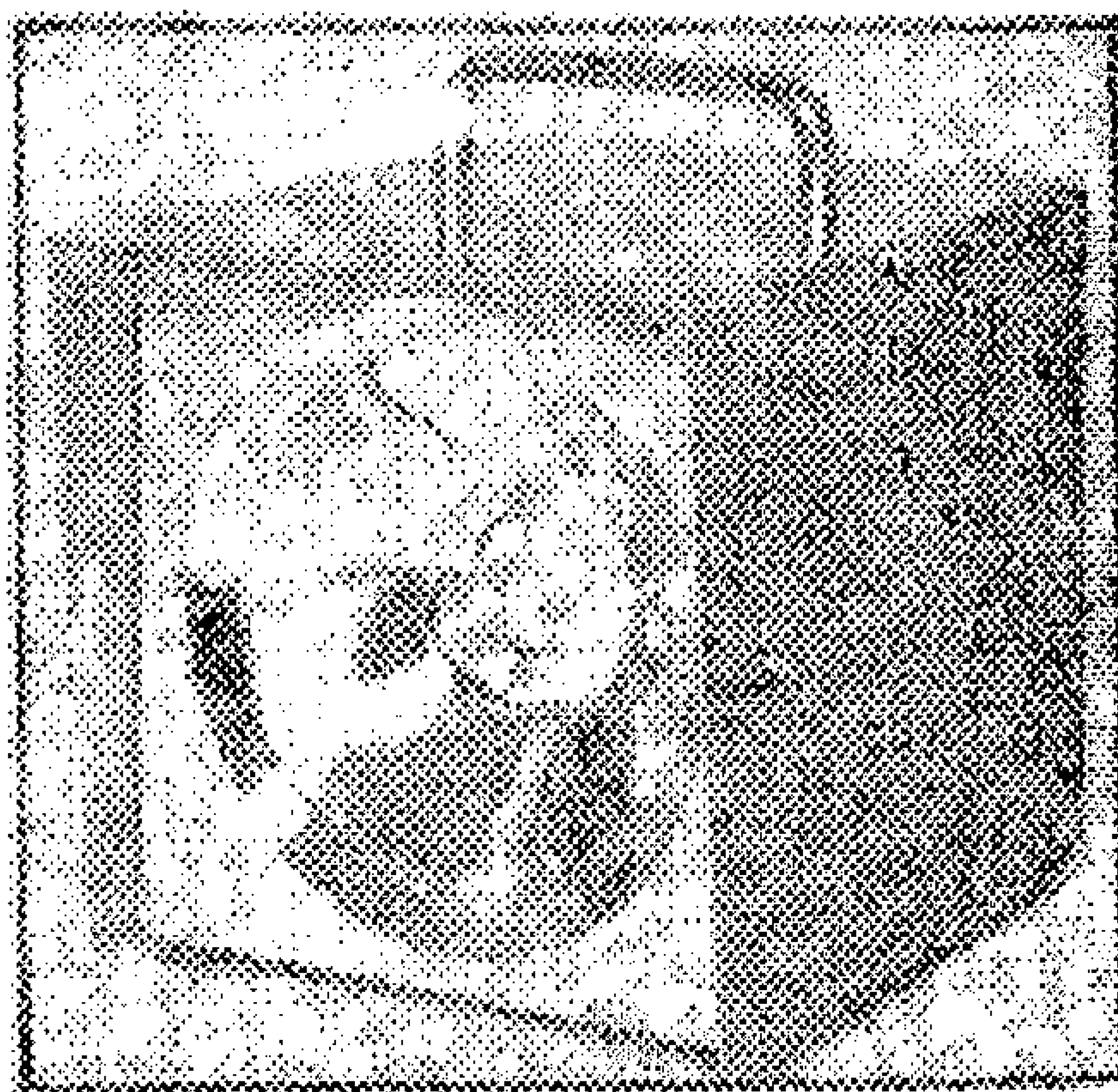




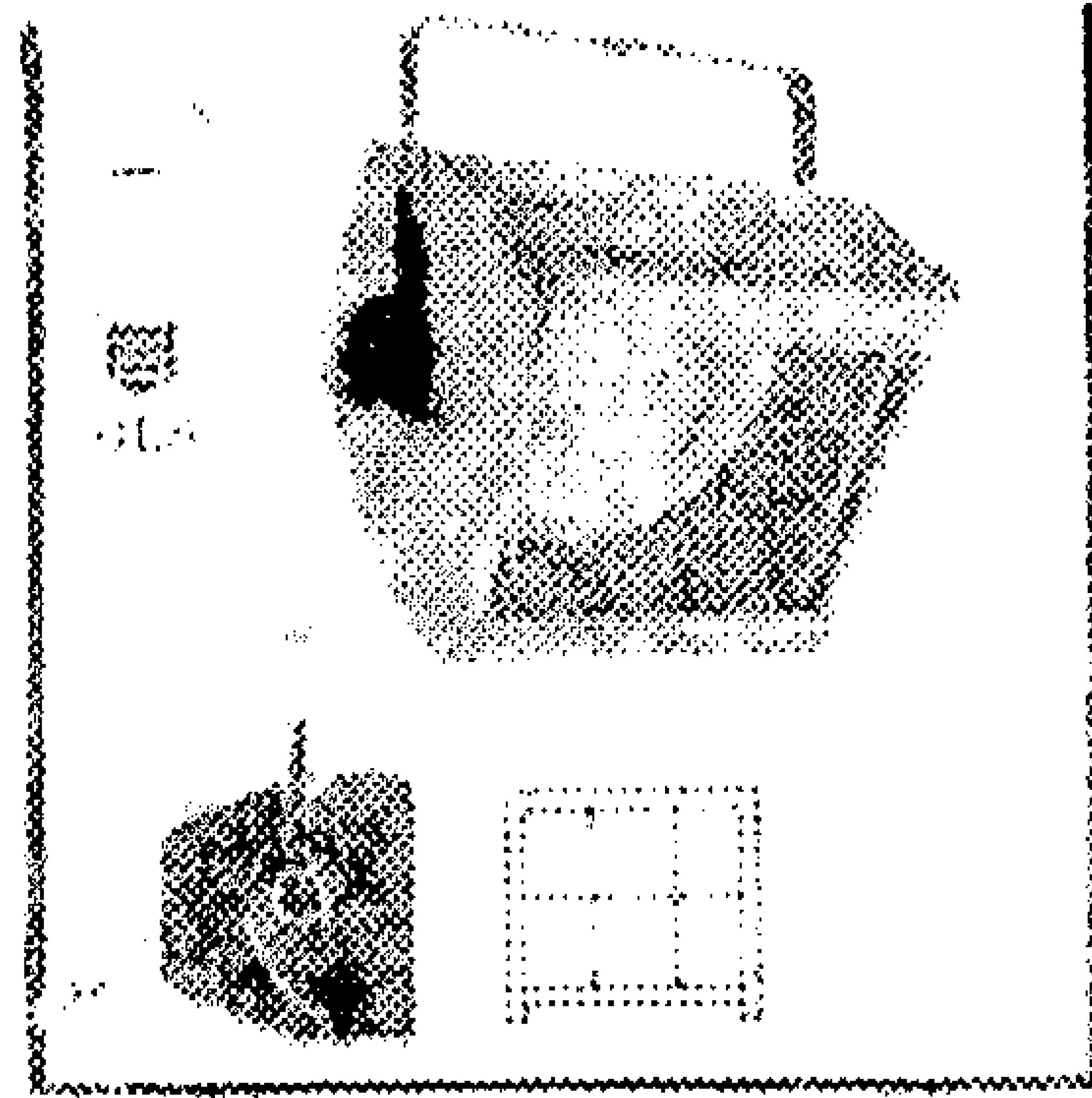
نماذج وحدات إضاءة ذات عدسة منشورية (فريزنال)

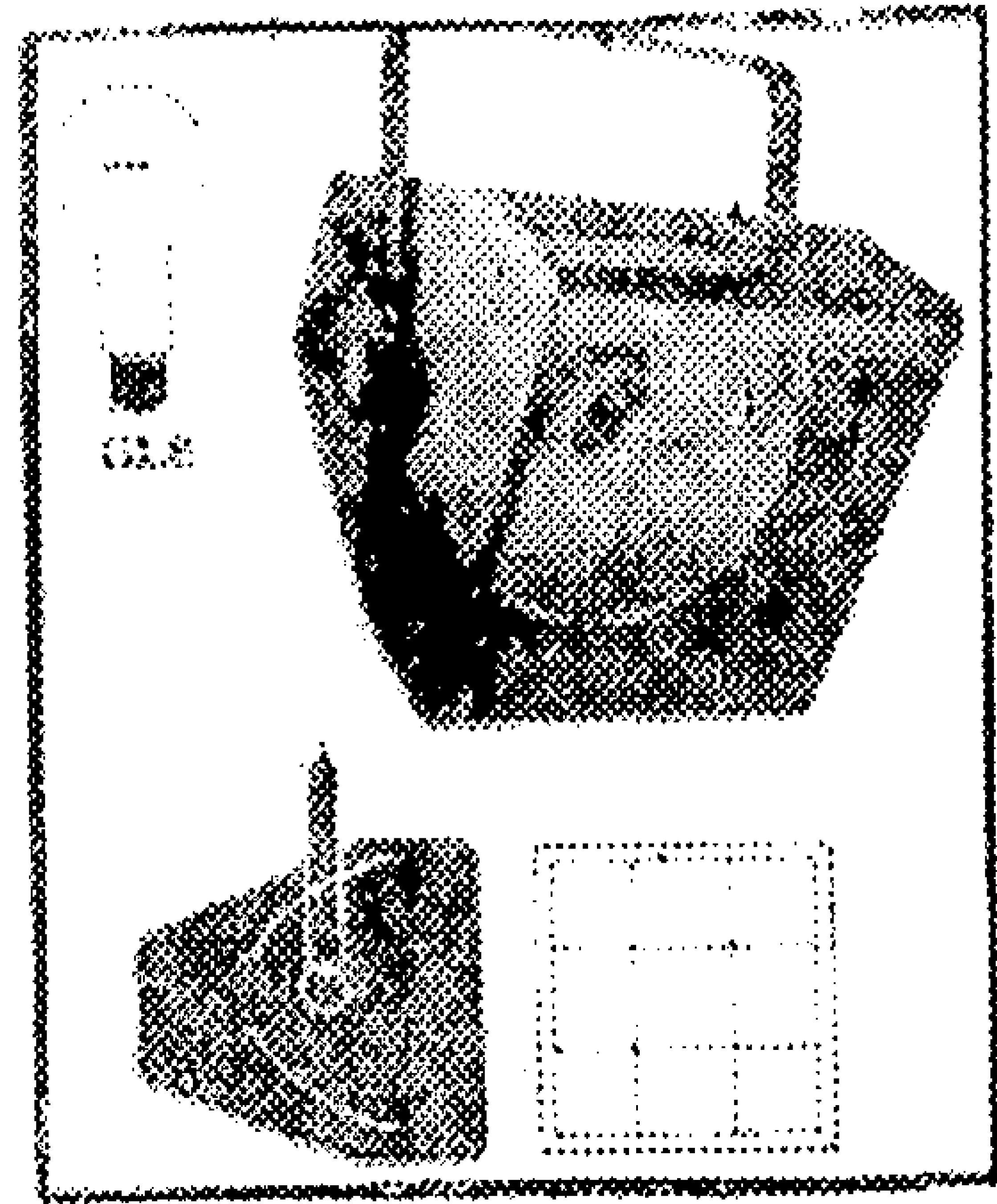






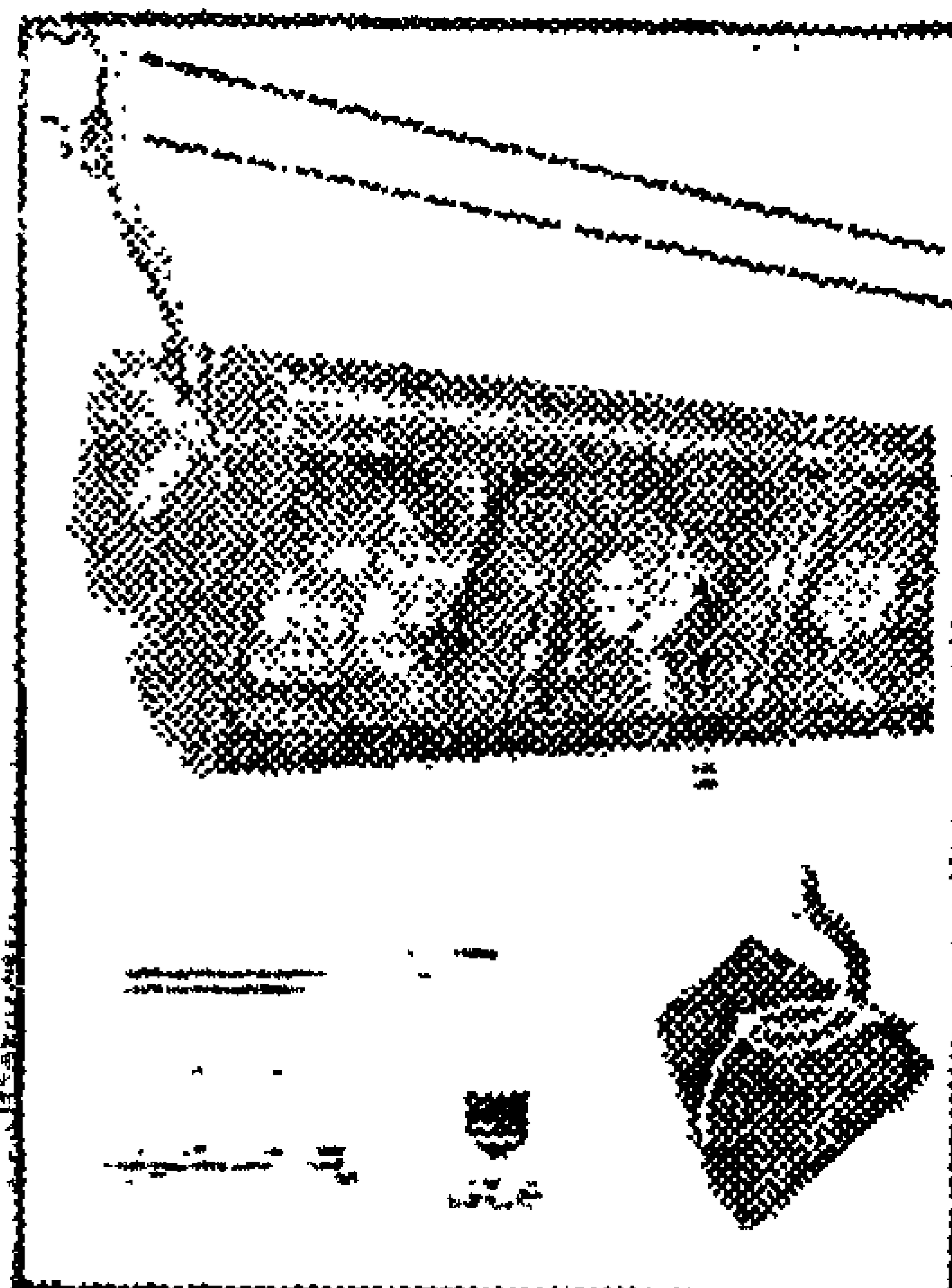
وحدة كشاف الوميض Flasher

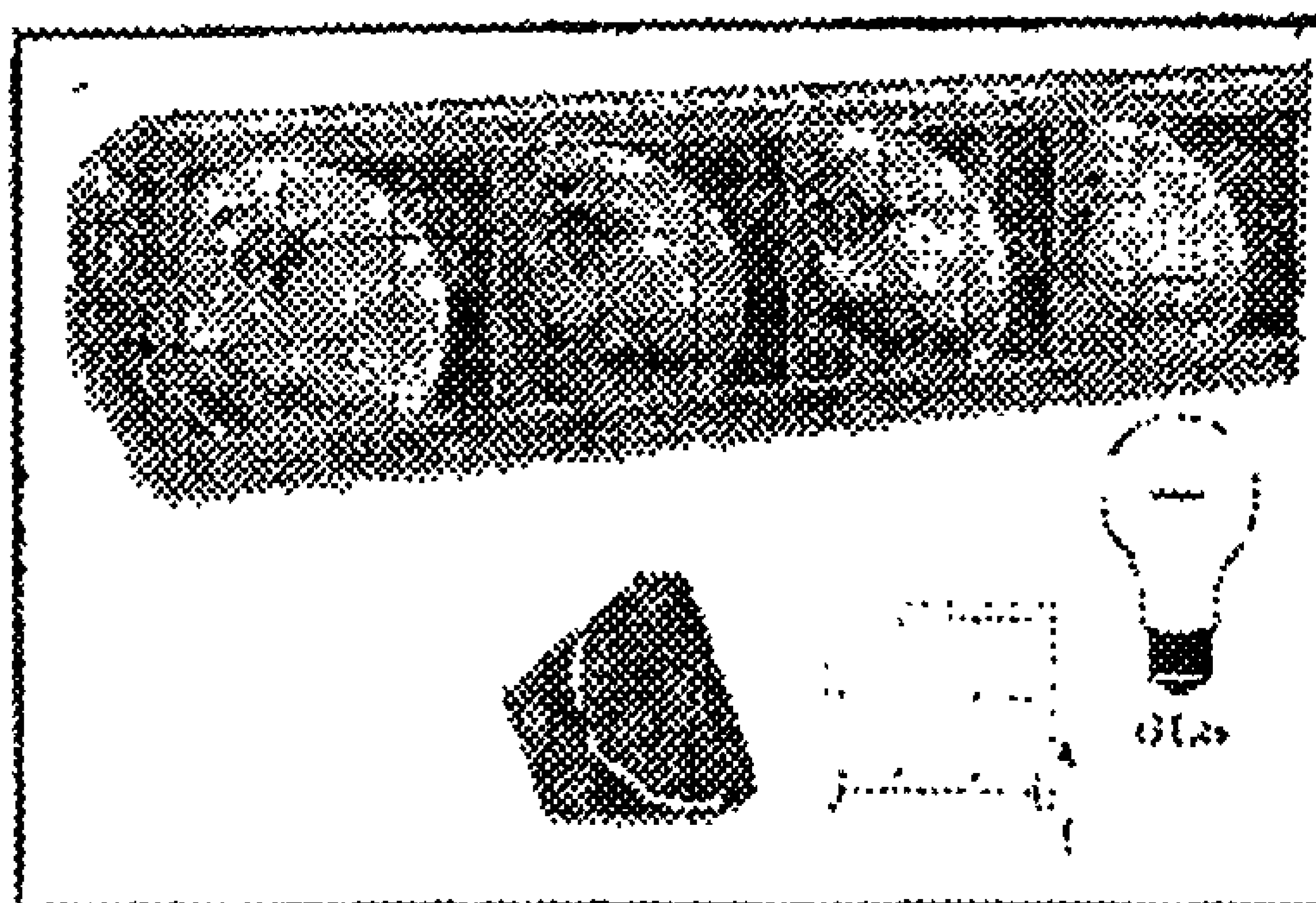




وحدات إضاءة هالوجين

شكل رقم (٦٠) للأضواء الأرضية والعلوية





نماذج لتوزيع وحدات الإضاءة على خشبة المسرح

(أ) بيان مناطق التمثيل الهامة في المنظر .

(ب) طريقة خاطئة لضبط وتوجيه الكشافات لانها تفتقر إلى التنويع في زوايا سقوط الاشعة وتسبب في تسطيح المنظر .

(جـ) الطريقة الصحيحة لضبط وتوجيه كشافات مقدمة الصالة بحيث تتنوع زوايا سقوط الأشعة

(د) ضبط وتوجيه كشافات المرسة الأولى

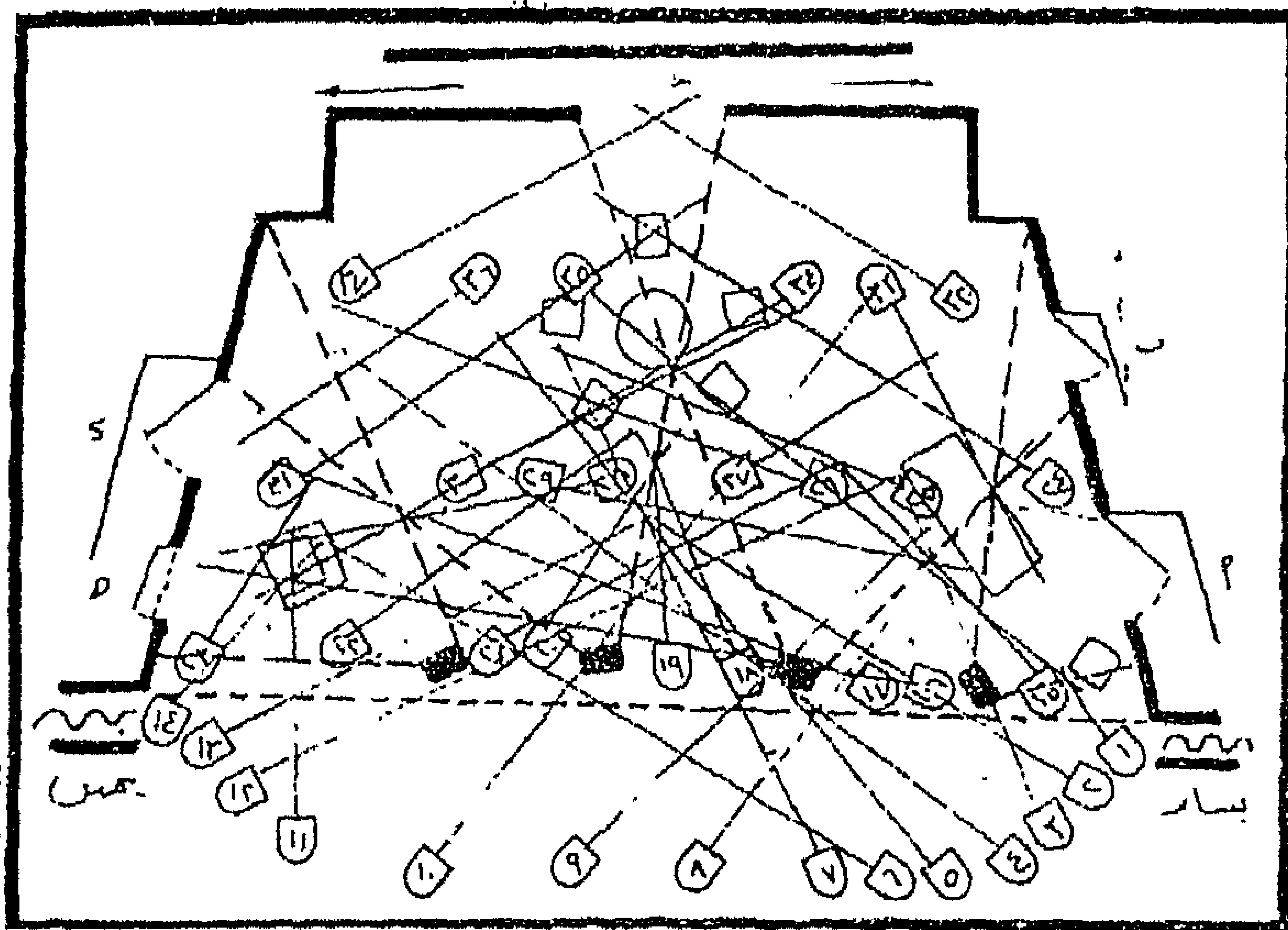
(هـ) ضبط وتوجيه كشافات المرسة الثانية

(و) ضبط وتوجيه كشافات المرسة الثالثة

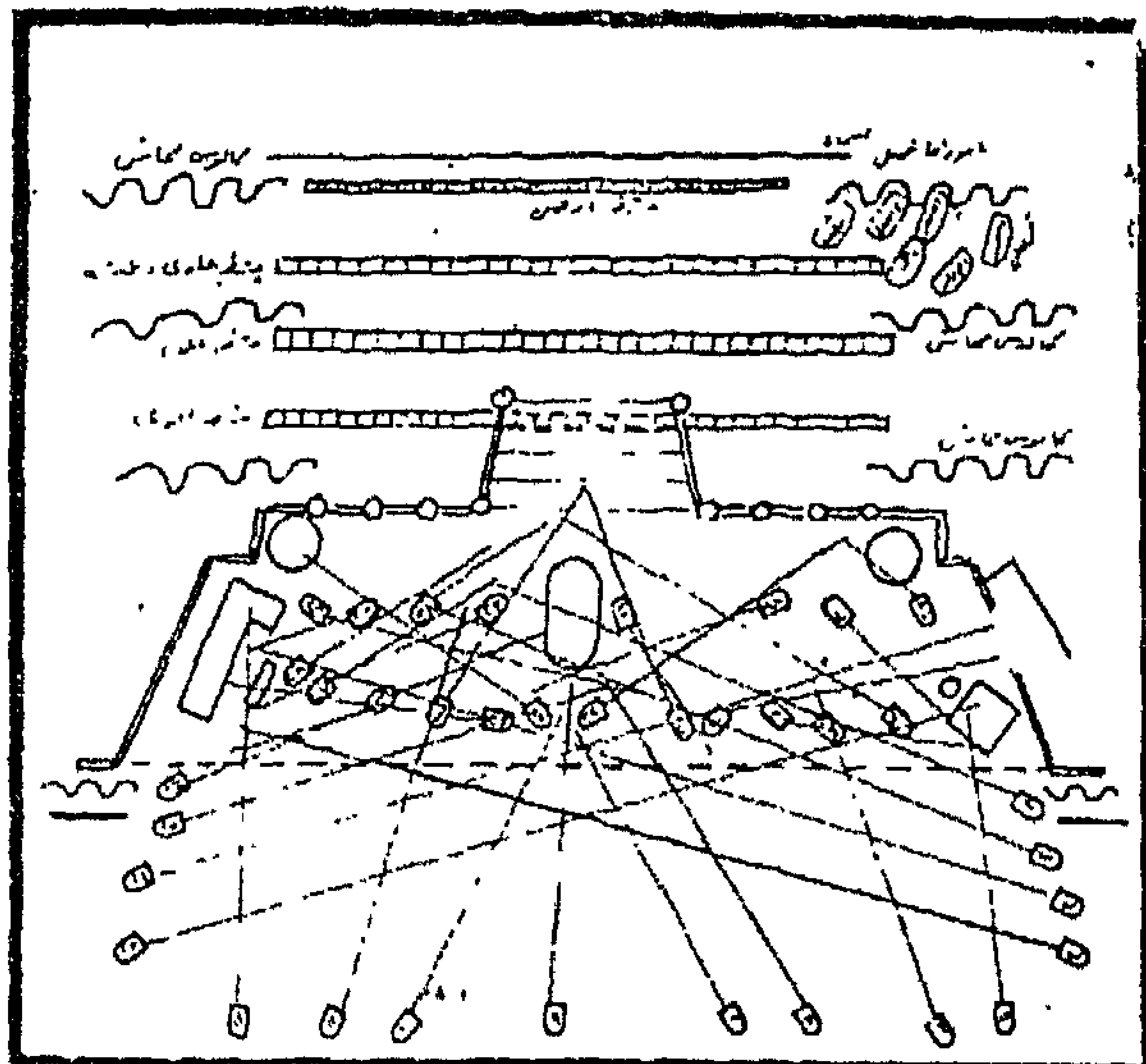
(ز) المساحة المغطاة بالضوء بعد استخدام أربعة شموس

(ح) المساحة المغطاة في حالة استخدام شمسان غامرتان فقط

شكل رقم (١٠)



شكل رقم (٩١)
التخطيط النهائى لإضاءة منظر داخلى



شكل رقم (٩٢)
التخطيط النظرى لإضاءة منظر خارجى

ثانيا :الموسيقى التصويرية

ماهية الموسيقى

بالبحث عن مصدر الكلمة يتضح أنها ونانية الأصل تشتق من "موسا"، ومعناها "الملهمة. ويروى من خلال التاريخ أن جوبيتر كان يصحب معه في تجوته تسع فتيات يلقبهن "موساجيت" كل فتاة منهن تزاول فناً من الفنون، فكان منها (الغناء ، ولرقص، الرسم الدراما الكوميديا، الخطابة، التاريخ الفروسية، علم الفلك) ثم أضيف فيما بعد "قى" إلى لفظ "موسا" فأصبحت موسيقى" وتلفظ أيضاً "موسيقا" وعلى ذلك فالمعنى القديم لكلمة موسيقى هو"الفنون" بصورة عامة، ولكن التسمية انفردت فيما بعد بمعنى لغة الألحان والعواطف، ثم تعددت تعاريف الموسيقى على مر العصور إلى أن توصلوا أن الموسيقى فن وعلم ولغة.

بالنسبة للفن يكون أمراً شبه مستحيلاً. وكل ما كتبه الفلاسفة ورجال الفكر عن الفن وتعريفه هو أقرب إلى الفروض النظرية نتيجة لفهمهم الشخصي أو اهتمامهم وولعهم بنوع معين من الفنون.[1]

كتب الفيلسوف الإيطالي بنيدتو كروتشه "Beneditto Croche" أن الفن هو التعبير عن حدس "Intuition" أو عاطفة أو شعور يخرج من خيال وتصور إنسان يهدف إسعاد الغير، وقال الفيلسوف "سبنسر" أن الفن هو استنفاذ

[1] آماز حسين حبيل: دراسات و التربية الموسيقية ص٥

للطاقة الإبداعية عند الإنسان الموهوب، وقال "شيللر" أن الفن نشاط تلقائى حر يقوم به الإنسان، وقال "تولستوى" أن الفن هو اللغة المعبرة عن المشاعر والانفعالات كالحب والكراهية والغضب والسرور والخوف والغيرة والقلق والحزن والفرح.

وقيل أيضاً عن الفن أنه :

- هو نشاط إبداعى يقوم به الفرد بهدف توصيل انفعال أو مشاعر أو فكر إلى الغير.
- وهو الموضوعات التى ينتجها الجهد البشرى ويسرنا النظر أو الاستماع إليها أو إدراك ما فيها من قيم جمالية.
- وهو المعالجة البارعة الواعية للوسائل كالأصوات أو الكلمات أو الأشكال من أجل هدف سامى.

والفرق الأساسى بين العلم والفن ، الأول يقوم على المفاهيم الثابتة، والثانى على الخيال الحر، كما وأن العمل الفنى مكتمل بذاته يحتاج العم إلى براهين وأدلة.[1]

والموسيقى علم يختلف عن العلوم الأخرى، لما لها من طابع تجريدى ولا توجد إلا بثلاث هم المؤلف والمؤدى (العازف أو المغنى) والمستمع، ولا تكون لها قيمة على الإطلاق إلا إذا تغيب أى من العناصر الثلاثة.

[1] المرجع السابق : ص٦

والموسيقى ظاهرة من ظواهر النشاط الإنسانى، مارسها الإنسان فى جميع أدوار حياته، من أبسطها وأكثرها بداءة إلى أرقاها وأكثرها مدنية، وتعقيداً. وما من فئة من فئات المجتمع – أى المجتمع – إلا ولها من أنواع الموسيقى والغناء ما يرتبط بوجدانها، ويعبر عن مشاعرها، وعاداتها وتقاليدها، فهى جزء من ثقافة المجتمعات منذ القدم، وأدت أدواراً متعددة داخل هذه المجتمعات من النواحى الدينية والاجتماعية والترفيهية.

فإذا اعتبرنا الموسيقى لغة فإنها تكون أقرب إلى لغة المجاز والبلاغة والجمال والشعر، ولعل هذا ما أشاع القول أن الموسيقى هى "لغة الوجدان والإنفعال" ، إلا أن هذا لا يعنى أن ليس فيها بعض خصائص اللغة الطبيعية، فالموسيقى ليست ذات طبيعة إنسانية "Lingua" بحتة كما هو الحال فى اللغة اللفظية على الرغم من أن الغناء منها، كما أنها ليست لغة إيمائية "Gestural" كاملة، على الرغم من أنها منها مادة قيادة الأوركسترا والإيقاع الحركى، بالإضافة إلى أنها لغة ليست مكتوبة فحسب على الرغم من أن منها التدوين الموسيقى، ويوجد تشابه بين اللغة والموسيقى يتصل فى جوهره بالشكل أو البنية وتتوافر فى الوقت الحاضر القواعد والفئات اللغوية والموسيقية التى تناولها علماء اللغة "Linguistics" وعلماء الموسيقى "Musicology"، فإن المتخصص فى علم النفس اللغوى "Psycholinguistics" وفى علم النفس الموسيقى " Psychology of Music" يبحثان عن وصف يقترب من العمليات التى يتم بها إنتاج وفه وإبداع كل من اللغة والموسيقى، وكل من اللغة والموسيقى قدرة مستثمرة، فلكل منها أبنيته

النيرولوجية فى المخ والتى تعد مسئولة عن تجهيز المعلومات اللغوية والموسيقية.

ويتمثل الدور الإيجابى للإنسان فى تعامله مع الموسيقى فى جانب آخر وهو عملية التعرف على الأصوات (سواء كان تعرفاً أو استدعاء) ، يستخدم الإنسان مجموعة من المحكات الداخلية التى لها طبيعة مقامية، وفى ضوءها يزاوج بين المادة المدركة وهذه المحكات.

وتتم عملية التعرف أو الاستدعاء حين تقترب المادة التى يسمعها من التطابق مع تمثيلها المقامى (أى صورتها المقامية Tonal Representation) ويسمى هذا التمثيل الداخلى أحياناً بالمصفوفة المقامية أو أحياناً بالسلم الداخلى للدرجات الصوتية النسبية، فهو شبكة أو قالب ذهنى متحرك يحدد العلاقات بين النغمات فى السلم الموسيقى لثقافة معينة ومعنى هذا أن مجموعة المحكات الداخلية تتميز فى جوهرها بأنها متعلمة، وبالتالى تختلف باختلاف الثقافة الموسيقية. إن الموسيقى فى جوهرها نشاط عقلى معرفى ومن السخف اعتبار الأذن وحدها سر الاستماع الموسيقى كسخف اعتبار سر القراءة هو قوة البصر.

تأسيساً على ما سبق نجد أن هناك تشابه بين وظيفة اللغة والموسيقى ألا وهو التعبير عن الذات والتواصل مع اخرين، كما أن الموسيقى من أهم وسائل

[1] المرجع السابق : ص٧

تكوين الانسان المتكامل الشخصية المتفتح الفكر، القادر على العمل والعطاء من أجل وطنه وهذا يدفعنا الى معرفة علاقة الموسيقى بالتربية والعكس.

علاقة التربية بالموسيقى:

عن علاقة الموسيقى بالتربية علاقة متبادلة ولها جذور تاريخية حيث يظن البعض أن التربية الموسيقية حديثة العهد فى نظم التعليم، وقد يكون هذا صحيحا إذا نظرنا إلى تاريخ تدريس هذه المادة فى مدارسنا الحديثة، إلا أنه غير صحيح إذا نظرنا إلى تاريخ العلاقة بين الموسيقى والتربية، فقد بدأ الاهتمام بالموسيقى منذ العصور القديمة وخاصة عند اليونان حيث يجد المرء عند فلاسفتهم اهتماما شديدا بالقيمة الجمالية والشكلية للتدريس الموسقيى المنظم فى عملية تربية الصغار وتعليمهم.

وقد تأثرت الحضارة الأوروبية بالتربية اليونانية فى العصور الوسطى، فقد جعلت الكنيسة الموسيقى ضمن الحكمة الرباعية "Quadrivian" إلى جانب الهندسة والحساب والفلك، وفى عهد الإقطاع فى أوروبا كانت الموسيقى مظهراً من مظاهر الرقى والثقافة وفى عصر النهضة اهتمت وروبا بالموسيقى بغية إحياء المثل اليونانية القديمة. ويتحدث المؤرخ بلوتارك "Plutark" عن نجاح التربية اليونانية الذى يعزوه إلى تربيتهم الموسيقية بقوله : " ومهما يكن من شئ فإن الذى يشب على دراسة الموسيقى وينشأ على تربية موسيقية ملائمة لتكوينه،

[1] ام حه السـ ، ص٨

منظمة لميوله، فإنه سيتمسك بكل ماهو نبيل وكريم ويكون بعيدا عن كل عمل قبيح.

ولكن نجد أن أقدم صور التربية الموسيقية تتضح فى النظام القبلى، ففى هذه المجتمعات البدائية أسهمت الفنون سواء كانت بصرية (الرسم والنحت) أم سمعية (الموسيقى) فى الحياة اليومية، فالفنون القبلية فنون تطبيقية، فقد ارتبط فن النحت مثلاً بصناعة الأسلحة والأوانى، وفن الرسم بصناعة الملابس، وفن الموسيقى بالنواحى الدينية، وبعبارة أخرى لعبت الموسيقى وباقى الفنون دوراً وظيفياً أكبر بكثير من مجرد التربية والترفيه.

وهكذا كانت أقدم الصور للتربية الموسيقية وظيفية، ففى المجتمعات البدائية كان من الطبيعى أن يتعلم الطفل عن طريق المحاكاة، الأغنيات والتراتيل وتصفيق الايدى ودقات الطبول التى ترتبط جميعاً بالاحتفالات الدينية والرقص، حتى يمكن أن تستمر عادات القبيلة وتقاليدها من جيل إلى جيل. وقد استمر هذا الاتجاه الوظيفى الموسيقى ليشمل استخدام الغناء كوسيلة لرواية القصص الحماسية عن البطولة، بالإضافة إلى الوسائل القصصية الأخرى التى كانت تهدف إلى استثارة الحماس والبطولة والإحساس الخلقى عند السامعين، وقد أصبح هذا التراث الكبير جزءاً هاما من التربية عندهم لكل جيل جديد فى صورة أغنيات محفوظة.

---

[1] المرجع السابق : ص٩

[2] المرجع السابق : ص ١٠

الموسيقى والتربية الحديثة :

تتجه الفلسفات التربوية حديثاً إلى تأكيد أهمية التكامل فى شخصية الفرد، عن طريق تربية شاملة ومتوازنة، تتيح للفرد التفاعل بشكل إيجابى مع البيئة التى تحيط به ومؤثراتها، كما تتيح له الاستمتاع بالحياة والإحساس بالجمال.

ولا شك أن أى تطور حضارى أو تقدم علمى أو تكنولوجى يهدف أول ما يهدف إلى رفاهية الأفراد وزيادة تمتعهم بالحياة، وتذوقهم للقيم الجمالية فى كل ما يحيط بهم ويحرص المصممون والمبدعون فى جميع المجالات على تأكيد القيم الجمالية والفنية. وعن طريق تذوق الفنون تزداد قدرة الإنسان على إدراك القيم الجمالية، ويزداد إحساسه بالجمال، ومن هنا تبرز أهمية التربية الجمالية التى تنمى عند الإنسان هذا الإحساس بالجمال وتساعده على تمييز عناصره حيث أن الفن هو مقياس وعى الإنسان بالجمال والمناظر الذى تستقيم به رؤيته.

والتربية الموسيقية هى جزء من التربية الجمالية التى تنمى الإحساس بالجمال، وفن الموسيقى هو الفن الذى يتخذ من عناصر النغم والإيقاع وسيطاً يعبر به الفنان عن انفعالاته ويترجم مشاعره وأحاسيسه وخيالاته، وهو بذلك يشترك مع الفنون الأخرى فى كونه وسيلة للتعبير الوجدانى . وعن طريق الخبرات والأنشطة الموسيقية، تزداد مقدرة الفرد على اكتشاف والإبداع والتفكير والتعلم، والعلاقة بين الموسيقى والتربية بشكل عام، والموسيقى والتربية الجمالية بشكل خاص، علاقة وثيقة وقديمة ويمكن القول إن الموسيقى سبقت كثيراً من المجالات الأخرى إلى ميدان التربية، وكان لها دور كبير فى التربية، يتمثل فى

أنه لم تخلُ فلسفة من الفلسفات من الحديث عن الموسيقى وأهميتها التربوية، كما كان للموسيقى أدواراً متعددة على مر العصور، واختلاف الحضارات، بدءاً بالدور الوظيفى فى خدمة المعتقدات الدينية ونهاية بالدور الترفيهى والتربوى.[١]

أهم الاتجاهات الحديثة لتعليم الموسيقى:

تتنوع مدارس تعليم الموسيقى الحديثة فيما تقدمه للطفل من أجل تنميته موسيقياً فتتعدد الطرق والأساليب التى تقدم الموسيقى للطفل فى ضوء فلسفات تربوية، ترتكز على أسس علمية حول طبيعة الطفل وخصائص نموه، وتتنوع أساليب التعليم والتدريب، فنجد البعض يهتم بتعليم الطفل العزف على الآلات الموسيقية الفريعة فى سن مبكرة، بينما يهتم البعض بتعليم الموسيقى عن طريق المحاكاة والحركة، والبعض الآخر يهتم بتوفير مناخ موسيقى للطفل من خلال الأسرة، حيث تحيطه بثقافة موسيقية. والسمة الأساسية التى تشترك فيها معظم الاتجاهات هى التأكيد على أهمية أن يبدأ تعليم الموسيقى فى سن مبكرة (قد يبدأ فى بعض الأحيان فى مرحلة ما قبل المدرسة) ، كما تؤكد أهمية الموسيقى فى التنمية الشاملة للطفل، سواء فى النواحى العقلية أم الحركية أم الانفعالية.[٢]

أهداف تدريس التربية الموسيقية للنشئ:

يمكن إيجاز أهداف تدريس التربية الموسيقية للنشئ فى مؤسسات التعليم إلى هدفين أساسيين هما :

---

[1] المرجع السابق : ص١٤

[2] المرجع السابق : ص١٥

١- الإسهام فى تحقيق النمو المتكامل للمتعلم سواء كان طفلاً أم شاباً فى مختلف النواحى (وهذه أهم وظيفة للتربية الموسيقية).

٢- مساعدة المواد الدراسية ا لأخرى والنشاط المدرسى علــى تحقيــق الأهداف العامة ومجموعة أخرى من الأهداف تتلخص فى :

الأهداف العامة للتربية الموسيقية:

- تكوين ثقافة موسيقية
- تكوين مفهوم إيجابى عن النفس، وتنمية الثقة بــالنفس عــن طريــق الأنشطة الفردية.
- أن تكون الموسيقى مصدراً يُحَبِب المتعلم فى المدرسة.
- أن تعين الموسيقى على استيعاب بقية المواد الدراسية.
- تنمية الوعى الاجتماعى والقومى والدينى من خلال الغنــاء واللعــب والتوقع.
- تثبيت روح التعاون والتكامل ، والشعور بقيمة العمل الجماعى وأهمية الجماعة للفرد، وأهمية الفرد للجماعة من خلال الأنشطة الموسيقية.
- تحقيق التفاهم العالمى عن طريق تذوق التلاميذ لموســيقى الشــعوب الأخرى.تنمية القيمة الجمالية وتكوين اتجاهات فنية جمالية.[1]

الأهداف الخاصة للتربية الموسيقية:

تنمية القدرة على استخدام العضلات الدقيقة

تنمية التآزر الحركى عن طريق استصدار استجابات متآنية.

---

[1] المرجع السابق : ص١٦

- تحسين القدرة على الاستجابات الإيقاعية واللحنية.
- التدريب على عزف الآلات الموسيقية المتاحة.
- تقدير الموسيقى كمادة دراسية، وتفهم دورها في التنمية الشاملة، ودورها في تنمية القيم الجمالية والرقي بالذوق العام.
- تنمية الإدراك الحسي عند المتعلم.
- تنمية حاسة إدراك العناصر الموسيقية وتنمية الذوق الموسيق.
- خلق الجو الذي يتدرج بالتلميذ إلى مستوى التدرج الموسيقي عن فهم وإدراك.
- تعريف التلميذ بعناصر اللغة الموسيقية قراءة وكتابة.
- غرس عادات سلوكية للاستماع.
- الارتفاع بمستوى الوعي الموسيقي.
- إكتشاف المواهب لرعايتها وتوجيهها.

ولتحقيق هذه الأهداف العامة والخاصة اشتمل منهج التربية الموسيقية على بعض المفاهيم الموسيقية وهي الإيقاع والنغم وما يرتبط بهذين العنصرين من مفاهيم أخرى والتي تحققها الأنشطة الموسيقية المختلفة في مختلف مراحل التعليم الرسمي وهي:

- التذوق الموسيقي
- الصولفيج الغنائي والإيقاعي
- الغناء
- الألعاب الموسيقية في المرحلة الابتدائية والإيقاع الحركي في المراحل التالية.

العزف الإيقاعي فى المرحلة الابتدائية والآلي فى المراحل التالية.[1]

موسيقى الطفل

مظاهر محبة الطفل للموسيقى:

الموسيقى من الهبات الفطرية، التى تغدقها الطبيعة على كل طفل وليد فى عالمنا هذا، دون أن تفرق بين جنس أو لون، فالطفل يخرج إلى العالم مزوداً بطاقة واستعدادات كامنة تنتظر فقط الظروف المناسبة للكشف عنها، وتنميتها ورعايتها؛ وصقلها لتجعل من هذا الطفل مواطن متوازن الشخصية نفسياً وروحياً وعقلياً.

فالطفل وهو فى رحم أمه يشعر بما يدور حوله بالعالم الخارجى من أصوات ويتعايش مع الأصوات المحيطة به داخل جسم أمه، فهو منذ ولادته حساس للاهتزازات الموسيقية، والتردد الموسيقى. فهو يهدهد باللحن الهادئ لينام، وعندما يفشل اللحن فى ذلك فغالباً ما ينجح الإيقاع بدقات خفيفة مستمرة من القدم أو بالربت باليد على كتفه الصغير. ومن هذا فالموسيقى أول شئ يستقبل الطفل عند دخوله إلى عالمنا.

وإحساس الطفل بالخفقات المنتظمة قبل ولادته، يزدوج معه بعد ولادته شئ آخر جديد جميل، يستمر متواصلا حتى يغط فى سبات عميق، ألا وهو صوت غناء وترنيم أمه له عندما يحين وقت نومه. ومنه يتلقى أول درس

---

[1] المرجع السابق ص١٧

موسيقى. وفضلا عن ذلك فإن صوت أمه يتماثل تقريبا مع صوت اخر محدثى في حلقة الصغير والذى سيكتشفه فيما بعد ويستعمله بسرور وبهجة. وذلك لأن الطبيعة لها حكمتها فى منح الأطفال من الجنسين الصوت المميز الحاد الطبقة الصوتية، والذى يطلق عليه موسيقيا السوبرانو.

وهكذا تزود الطبيعة كل طفل يفد إلى عالمنا بثلاثة أشياء فطرية تخص الموسيقى وهى: الإيقاع – واللحن – والغناء، وكلها استعدادات كامنة فطرية مهيأة للتفتح والنضج فى الوقت المناسب.

ويتجلى الاستعداد الفطرى للموسيقى عند الأطفال فيما يصدر عنهم من أصوات منذ حداثة ولادتهم، فمناغاة الوليد الأولى ما هى إلا موسيقى، وهمهمة الأطفال لأنفسهم هى أيضاً موسيقى، وكلامهم فى حقيقته غناء غير مكتمل.[١]

وعندما يبدأ الطفل فى التحكم النسبى فى نفسه فإنه يتحرك إلى أسفل وأعلى وعلى شكل تمايل إيقاعى حقيقى. وما أن يتمكن هذا الطفل من الإمساك بأية أداة حتى يدق بها بقوة بشكل إيقاعى.

هذا فضلاً عما نلمسه من مسايرة الطفل للموسيقى غناء وتصفيقا وجريا وحجلاً وغير ذلك من حركات الطفولة وألعابها التلقائية.[٢]

---

[1] المرجع السابق، ص١٩

[2] المرجع السابق ص١٩

التذوق الموسيقى

ماهية التذوق الموسيقى وطبيعته:

إن استعمال لفظ التذوق فى الموسيقى أو فى الفن عموما هو على سبيل المجاز. ولقد ورد فى قاموس المحيط عن أن معنى كلمة ذاق الشئ اختبر طعمه – وتذوقه مرة بعد مرة وفى المصباح المنير، الذوق إدراك طعم الشئ.

وإذا رجعن إلى اللفظ المرادف باللغة بالإنجليزية أو الفرنسية نرى أن كلمة Appreciation فى القاموس العصرى لإلياس أنطون إلياس ترجمت إلى تعبير – معرفة قدر قيمة الشئ- تقدير القيمة – إعتبار – إعزاز"

وفى القاموس الإنجليزى Cambridge Twentieth Century Dictionary إن فعل "Appreciate" قدره تقديرا مضبوطا.

ولقد اتفق على استعمال هذا اللفظ مرتبطا "بالفنو أو الموسيقى دلالة على الإحساس بالجمال، تقديراً لقيمة العمل الموسيقى أو العمل الفنى.

وإلى جانب معنى التقدير أو الإدراك، فهناك معنى استحسان الشى أو الميل إليه، ولا يعد هذا مرادفا لتقدير قيمته، فقد يستحسن الإنسان الشئ ويميل إليه بشعوره ولكن لا يعرف لماذا.

فإذا رجعنا الى تعريف اللفظ الإنجليزى Appreciation كما سبق، وجدنا أنه يقضى التقدير المضبوط والشعور بصفات الشئ، وهذا لا يحدث إلا

إذا كان الإنسان على درجة علمية معينة ولديه القدرة على التمييز بين الجيد والردئ، كما أننا لا نستطيع القول بأن التذوق معناه تحصيل قدر من الثقافة الموسيقية كمعرفة بعض المؤلفات الموسيقية المشهورة أو الآلات الموسيقية أو بعض مؤلفى الموسيقى أو بعض المصطلحات الموسيقية لأن هذه المعلومات يمكن الحصول عليها بدون أن تتم عملية التذوق نفسها وبذلك نكون بعيدين عن الهدف الحقيقى من التذوق.[١]

"والتذوق بصفة عامة هو فهم مع الاستماع، فالشعور الجمالى لا يقف عند الإدراك الحسى أو الانفعالى، وإنما يتضمن حكماً نقدياً عند المتذوق المدرب أو الناقد، فتذوق الناقد للأعمال الفنية يقوم على أساس واضح يستند إلى تقويم الموضوع الذى يثير إعجابه هذا التقويم هو أساس التذوق الجمالى".

وتعرف كل من آمال صادق وعائشة صبرى التذوق بصفة عامة " بأنه القدرة علي إعطاء قيمة للشئ وتقديره أما التذوق الموسيقى بصفة خاصة فإنه الحساسية للقيمة الجمالية للموسيقى".

ويعرف التذوق الموسيقى أيضاً "بأنه التدريب التعليمى الذى يهدف إلى أن يهذب فى الدرس القدرة على الاستماع الجاد بإدراك وفهم للموسيقى".

---

[1] المرجع نفسه ص ٧

وعرفته أميرة فرج بأنه عملية حكم عقلية على الأعمال الموسيقية بجميع أنواعها بصفتها إنتاج فنيا موسيقى يحاول تحقيق الجمال داخل حدود هذا الفن.[1]

ومن التعريفات السابقة لمفهوم التذوق الموسيقى تستخلص الباحثة أن التذوق الموسيقى هو النشاط الإيجابى الذى يقوم به المتلقى استجابة لعمل موسيقى بعد تركيز الاستماع إليه وتفاعله معه عقلياً ووجدانياً على نحو يستطيع به تقديره له والحكم عليه ويتخذ هذا النشاط أشكالاً واضحة ومختلفة من السلوك وهذه الأشكال المختلفة من السلوك هى التى يمكن قياسها بثبات وتقدير نسبة التذوق على أساسها تقديرا كميا وموضوعيا.

والتذوق مهم للمؤلف الموسيقى فهو القوة التى تؤثر فى تشكيل عناصر العمل الموسيقى ومهم للمتذوق (المتلقى) إذ هو القوة التى يدرك بها جماليات العمل الموسيقى وقيمته. وينقسم التذوق إلى :

١- تذوق عام

٢- تذوق خاص

٣- تذوق مدرب

١ - التذوق العام :-

وهو حاسة معنوية يصدر عنها انبساط النفس أو انقباضها بمجرد الاستماع إلى أحد المؤلفات الموسيقية ويستطيع المتلقى هنا أن يميز بين صوت بعض الآلات وموضوع العمل بشكل عام.[2]

---

[1] المرجع السابق ص

[2] المرجع السابق ص ١

٢- التذوق الخاص :-

هو القدرة على الإحساس بما هو متناسق أو محكم من الأعمال الموسيقية بشكل جزئى.

٣- التذوق المدرب :-

هو القدرة على إدراك ما فى العمل الموسيقى من الضعف وقوة وجمال من خلال الاستماع الجاد للموسيقي.

والتذوق الموسيقى ليس بالعملية الهينة وإنما هو عملية معقدة تحتاج إلى ثقافة عامة وتدريب ومعايشة لروائع الموسيقى العالمية حتى يتحقق للمتعلم ذوق موسيقى حساس بالقيم الجمالية.

"والقيمة الجمالية للعمل الفنى لا ترجع إلى مجرد الإحساس الذاتى للمتذوق ولا إلى وجود خارجى مستقل عنه، بل تنتج من العمل الفنى المتواصل فى لمجتمع الإنسانى، فالقيمة الجمالية هى ثمرة تجارب كثيرة فى مجتمع عين محدود بظروف تاريخية معينة، وهذه الظروف تتدخل فى تحديد التصور الجمالى وفى ظهوره وتطوره".[1]

[1] المرجع السابق ص٨-٩

ثالثاً : الإخراج

هو عملية تحويل النص الدرامى من المجال المقروء – أو الشفاهى– إلى المجال المنظور والمسموع. ويقوم بعملية التجسيد هذه مخرج أو مخرجون بوسائل تنفيذية أساسية يأتى فى مقدمتها الممثلون،فالديكور، فالموسيقى، فالإضاءة المسرحية إلخ... ويعتبر التأليف المسرحى، والشعر، والموسيقى، والرقص، والتصوير، والنحت، والعمارة من فنون الإبداع والخلق. ولهذا، يطلق على أصحابها الفنانون المبدعون وبعض هذه المبدعات الفنية –كالنص المسرحى، وتصميم الرقصة والمؤلف والموسيقى– تحتاج إلى منفذين. وهؤلاء المنفذون يسمون بالفنانين المفسرين؛لأنهم لا يستطيعون تشغيل مواهبهم إلا من خلال أداء أو تفسير مبدعات فنية، موجودة فعلاً.

ومع أن مواهب الفنان المنفذ، وخبراته، قد تفوق –فى بعض الأحيان– قدرات الفنان المبدع، إلا أن عملية الخلق والإبداع – تظل– هى الأسمى. وعلى هذا، فالمخرج – كالممثل، ومصمم الديكور ومنفذه– فنان مفسر، وإن كان البعض القليل يعد فناناً مبدعاً، لما يضيفه إلى العملية لمنفذة من روح خاصة، مستمدة من خيال خلاق، ورؤية شخصية، وتقنية ماهرة، تدل على حس مرهف، وإدراك ناضج.

وعلى العموم فإن المخرج فنان مفسر للنص المسرحى، ومنسق لجهود المؤلف، والممثلين، وجميع المشتركين فى بناء عناصر العرض المسرحى. وهو

* تم الاستعانة بكتاب أسس الإخراج المسرحى لألكسندر دين فى كل نماذج الإخراج المطروحة وصوره.

بهذا يشبه قائد الفرقة الموسيقية. إنه المسئول عن تجسيد النصبنقله من الصفحات التى حررها المؤلف، إلى كيان ينبض بالحياة، يراه ويسمعه ويدركه المتفرجون وهو قائم فوق المسرح.

ولم يعرف المخرج المتفرغ للإخراج إلا فى أواخر القرن التاسع عشر. ولعل أول مخرج متفرغ ذى شأن هو الألمانى جوج الثانى دوق ساكس مينـنجن (١٨٢٦-١٩١٤) الذى أسس فرقة مسرحية بإسمه أثرت باتجهاتها الفنية فى كثير من الفرق المسرحية الأوروبية في ذلك الوقت. وكان اتجاه الدوق يتمثل فى محاولته إيجاد علاقة حميمة بين حركات الممثلين، والمنظر المسرحى الذى يحتويهم، على أساس أن العرض المسرحى أجزاء مترابطة فى كل عام، لا مجرد كيانات منفصلة، لهذا، كان ولابد لأن تتولى قيادة واحدة عملية إدماج التمثيل، بالمناظر وبالإضاءة فى وحدة فنية.[١] وفى هذا الجزء سوف نتناول بالعرض لبعض طرق توزيع الممثلين وكذا الحركة المسرحية ودلالاتها، لما فى ذلك من أهمية فى المساعدة على إخراج العروض المسرحية .

أمثلة توضيحية لتوزيع الممثلين وحركاتهم على خشبة المسرح.[٢]

حركات الاقتراب والتقدم:

هناك نوعان عامان من حركات الاقتراب والتقدم ينبغي التعرف عليهما: التقدم في خط مستقيم، والتقدم في خط منحني.

---

[١] إبراهيم حمادة :معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية

[٢] الكسندر دين: أسس الإخراج المسرحي.

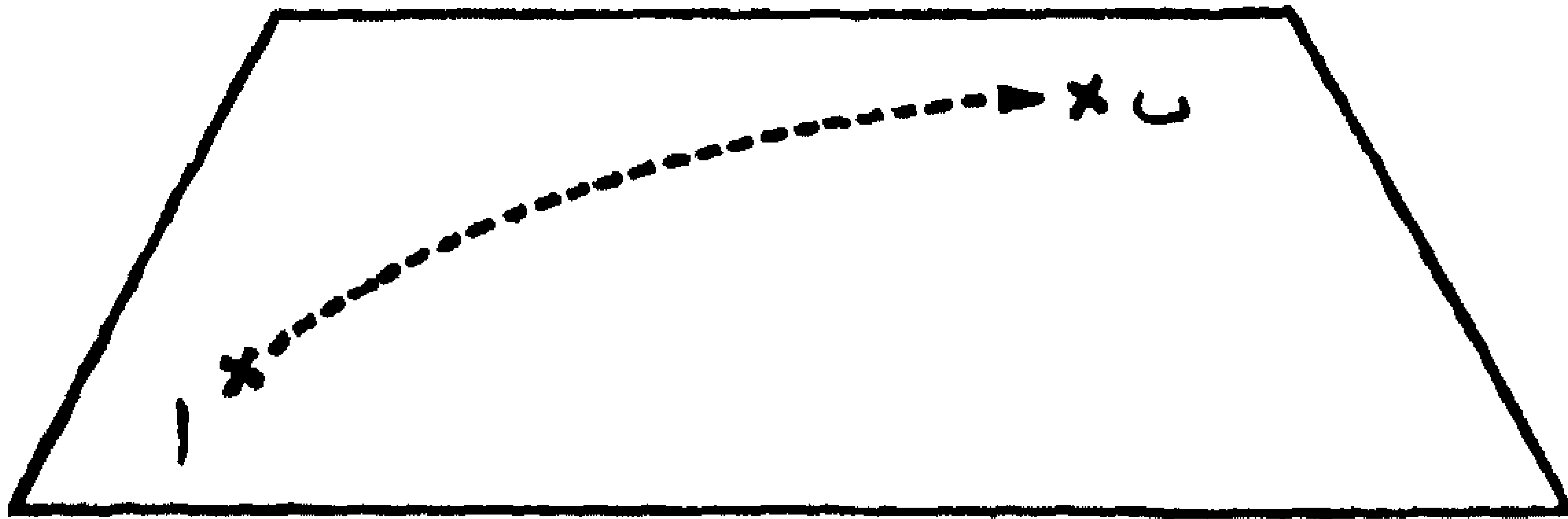
١. التقدم في خط مستقيم:

حينما يتقد ممثل نحو ممثل آخر على نفس الخط الموازي للإضاءة الموجودة على حافة المنصة، فإنه يقوم بحركة التقدم المباشرة البسيطة التي تعرف بأنها التقدم في خط مستقيم إلى شخص أو إلى شيء.

٢. التقدم في خط منحني:

إذا كان على الممثل أن يدنو من ممثل آخر ولقف في منطقة بأعلى المنصة أوْ بأسفلها، فهو مضطر أن يتقدم نحوه في خط منحني، والتقدم في خط منحني ينحرف عن الخط المستقيم ويصل إلى الهدف بعد السير بطريقة غير ملحوظة في خط منحني لكي يصل إلى وضع يواجه فيه الممثل الآخر بدلاً من أن يصل ويقف عند النقطة أعلى أو أدنى منه وفي نفس الخط معه. فإذا كان الممثل المطلوب الاقتراب منه في منطقة أسفل المنصة، فسيصبح اتجاه المنحنى نحو الجزء الأسفل منها.

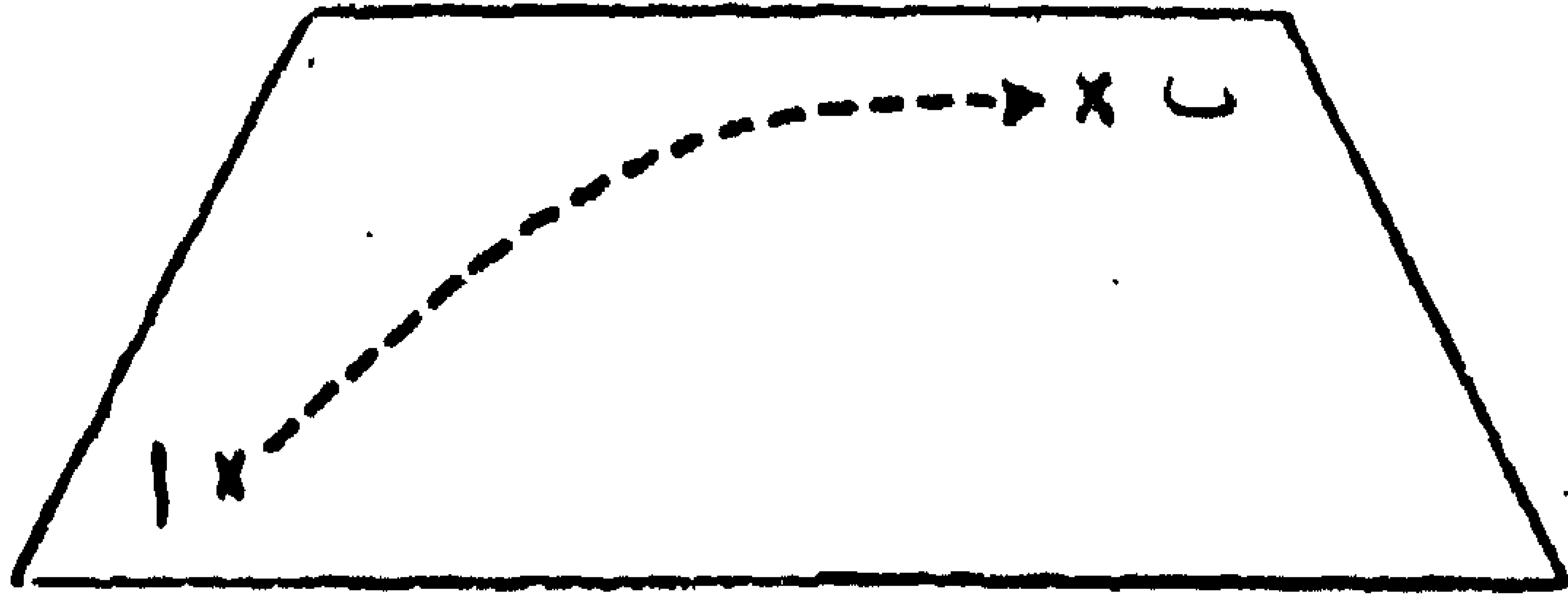
- شكل التقدم في خط منحنى انحناء طفيف.



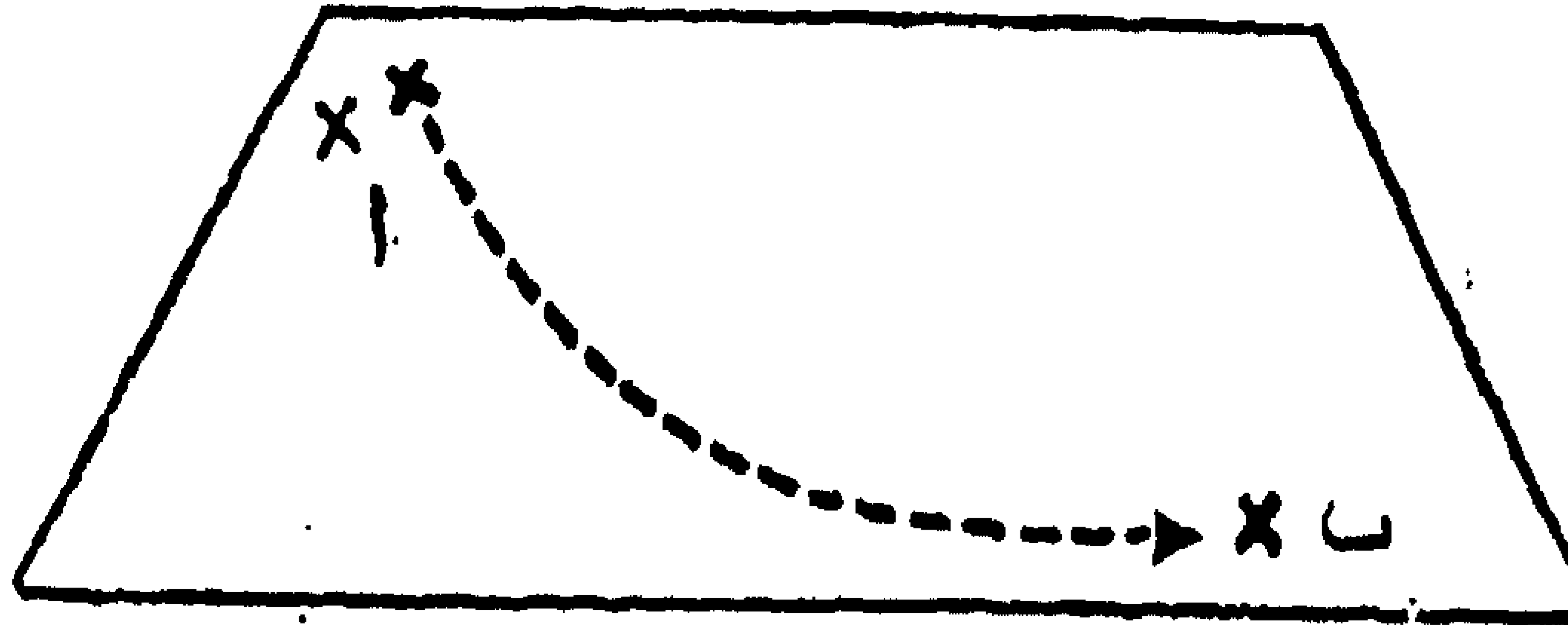
التقدم ى خط منحنى انحناء طفيفا

أما إذا كان الممثل المطلوب الوصول إليه في أعلى المنصة فسيكون المنحنى متجهاً إلى الجزء العلوي منها طبقا للشكلين المبينين أدناه:

- شكل: التقدم في خط منحنى متجه إلى أعلى المنصة.
- شكل التقدم في خط منحنى متجه إلى أسفل المنصة.



التقدم فى خط منحنى متجه الى اعلى المنصة



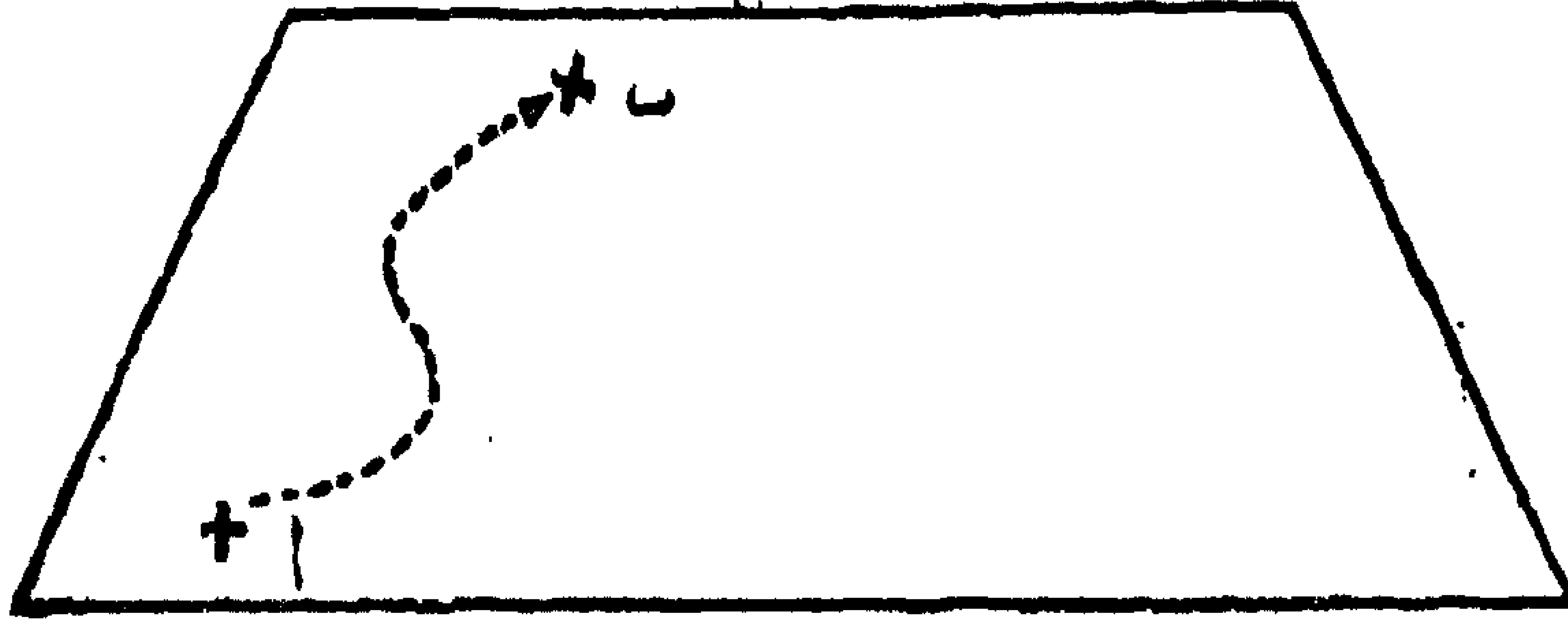
التقدم فى خط منحنى متجه الى اسفل المنصة

وواضح أن التقدم في خط منحني أسلوب عظيم القيمة في كثير من الأحوال لأنه يجعل الممثل مكشوفاً دون حجاب، للجمهور، ولكي يتيح له فرصة الاشتراك مع زميله في موقف من المواقف وكذا لإضفاء النعومة على عملية العبور، وكذا للحصول على أكبر قدر من التأثير من الزي الذي يرتديه.

٣. السير في خط منحنى مزدوج:

اذا كان على ممثل أن يخطو نحو ممث أخر أو شيء مثل باب أو نافـــذة تقع فوقه مباشرة، فمن الأفضل أن يتجه إليها عن طريق خط منحنـــى مـــزدوج حتى يصل إلى هذا الشخص أو الشيء المواجه له مباشرة كما في الشكل التالي:

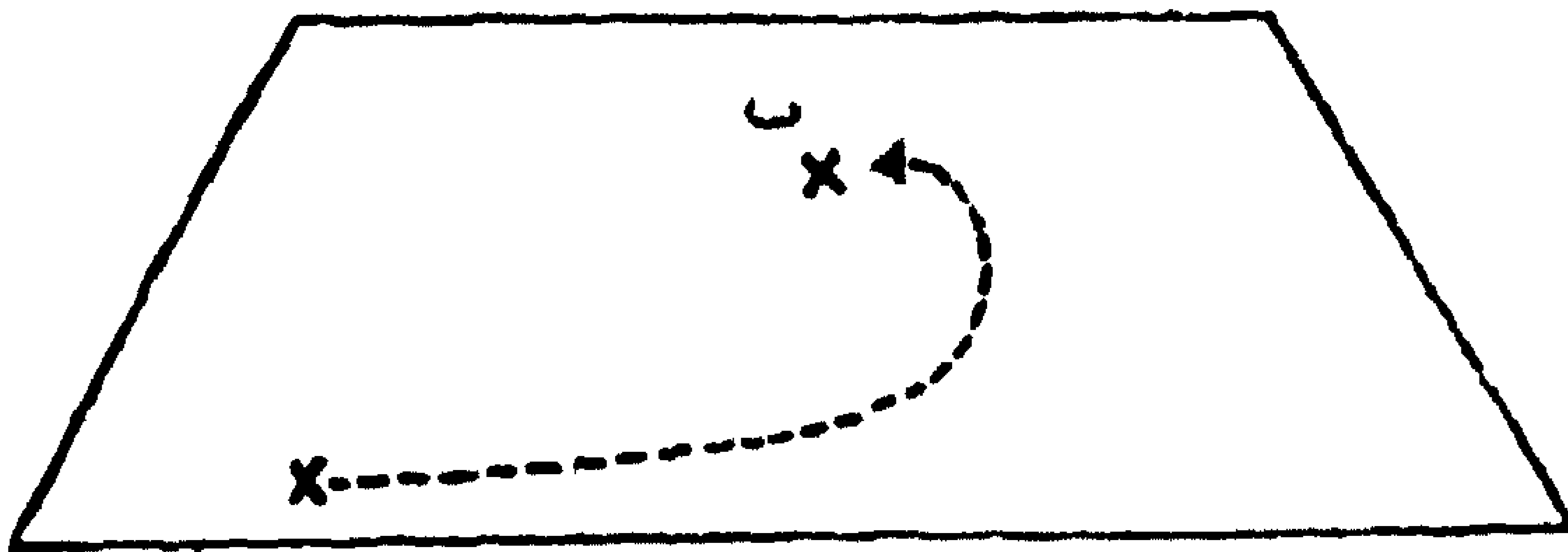
شكل: التقدم في خط منحنى مزدوج.



التقدم فى خط منحنى مزدوج

فإذا كان على ذلك الممثل أن يكون بجوار (ب) فإن قيامه بالسير فـــي خـــط منحنى واحد كبير سوف يؤدي به إلى المكان الصـــحيح. ويلجـــأ إلـــى هـــذا الأسلوب على الأخص حين يكون الاقتراب مطلوباً للوصول إلى شيء غيـــر حي، مثل النافذة والشباك.

شكل: التقدم في خط منحنى واحد كبير.



التقدم فى خط منحنى واحد كبير

٤. ممثلان يقتربان من نفس الشيء:

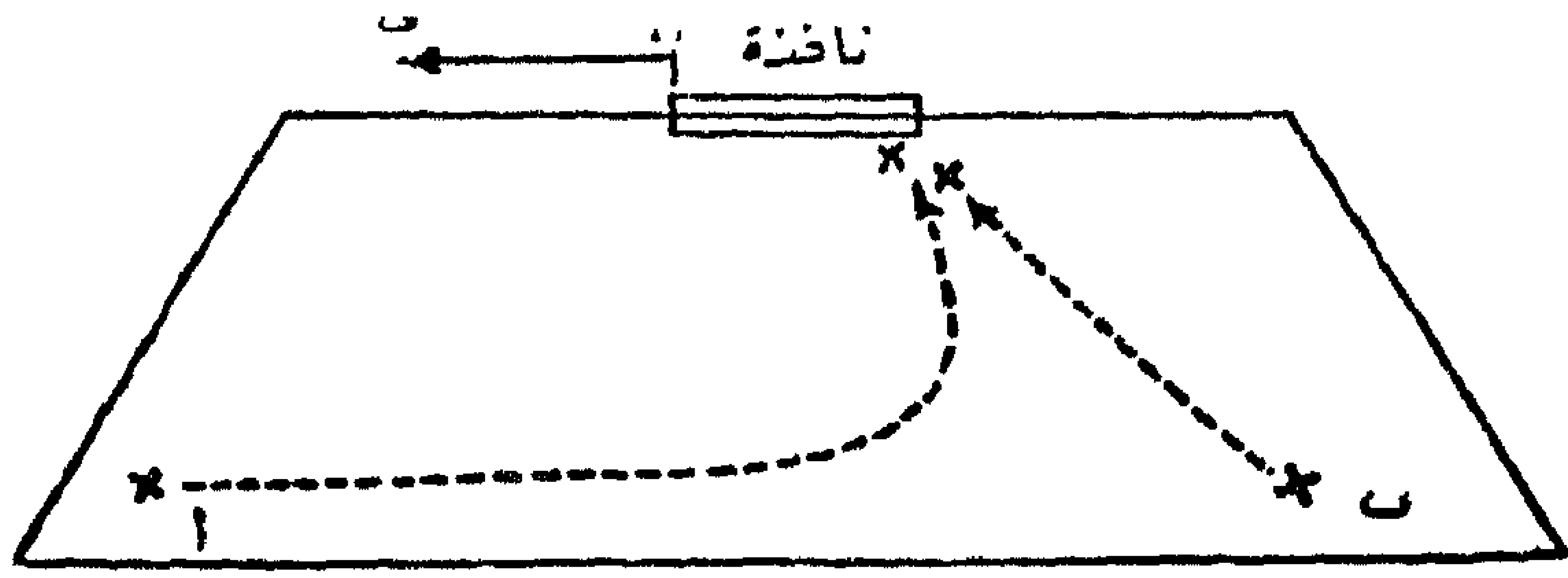
تصبح حركات التقدم والعبور أكثر تعقيداً حينما يشترك فيها شخصان، وتنشأ مثل هذه المشاكل حين يتحرك شخصان أو أكثر للاقتراب من نافذة عند أعلى المنصة. فيتحركان من الجانب الأيمن الأسفل والجانب الأيسر الأسفل من المنصة. فإذا كان الشيء الذي سيرى خارج النافذة على اليمين، فعلى الممثل الواقف عند الجانب الأيمن أن يقوم بعمل الخط المنحنى عند سيره، والعكس صحيح. ويجب أن يتم توقيت عمليات التحرك حتى يصل الشخص المفروض وقوفه عند النافذة أولاً.

وفي أي حركة اقتراب يجب أن يتخذ الممثل وضعاً مقابلاً للشخص الآخر مباشرة (وهو ما أسميناه بالوضع المشترك) حتى يأمره المخرج بالتقدم إلى أعلى المنصة أو أدناها.

وهناك اتفاق عام بأن توضع الأشياء الكائنة خلف نافذة على النحو التالي:

إذا كانت النافذة على واحد من الحائطين الجانبيين فإن الحادثة أو الشخص الموجود خارج المنصة يكون عادة عند حافة المنصة.

شكل، إثنان من الممثلين يقتربان من نفس الشئ



النار من الممثلين يقتربان من نفس الشيء

فإذا كانت النافذة على الحائط الخلفي يمينا او يسارا فيجب أن يكون الشئ الموجود فى الخارج مواجها للوسط. فإذا كان وضع النافذة فى الوسط فعلى المخرج أن يقرر الاتجاه الذى سيتمن التركيز عليه. وجميع هذه الأوضاع تسوى على هذا النحو بحيث يتسنى للجمهور أن يشاهد اللمثل عندما يتطلع إلى الخارج، وعلى الممثلين ان يشكلوا أوضاعهم على المسر بإتاحة مزيد من الرؤية للجمهور وانفساح أكثر مما قد يحدث فى الواقع فمعظم النوافذ أعلى مستوى من الشارع وبناء على ذلك توجه النظرة إلى اسفل إلا إذا كان الممثل يتطلع إلى أشياء من الطبيعة مثل الشجر والجبال.

٥- العبور

أ- يجب على الممثل أن يأخذ اقصر خط مباشر عند عبور المنصة متجها إلى شخص أو شئ أو عند الخروج. وهو لا يستطيع الدوران حول قطع الأثاث أو الأشخاص الآخرين إذا كان ذلك الدوران سيخرده عن الخط الطبيعي المباشر للعبور. فإذا كان من المرغوب فيه بالنسبة للمثل أن يعبر أعلى الأثاث وكان سلوك الخط المباشر سيؤدى به عادة الى موقع أسفلها فعليه أن

يتجه إلى الجزء العلوى من المنصة ليسرق المنظر قبل ان يحين الوقت الذى يتعين عليه فيه أن يعبر، وبذلك يجعل خط العبور المباشر أعلى الأثاث. وهذا التصرف لا ينقض ما قلناه الآن عن التحرك فى خط منحنى الذى يعد من باب الحركة الفنية ولن يلحظها الجمهور.

ب- باستثناء الخدم والشخصيات الذين يجب أن تتم تحركاتهم على نحو خفى، فالممثلون يمرون بعضهم أمام البعض لأنه حين يمر ممثل خلف آخر فإنه يفقد السيطرة على اهتمام الجمهور وسوف يحتاج إلى بعض الوقت لاستعادته. يجب على الممثل أن يعبر أمام (أسفل) غيره من الممثلين حين يتم العبور على واحدة من العبارات (الديالوج) التى تسمح بذلك أو حين يكون ثمة توقف فى كلام الممثل الآخر.

ت- حينما يعبر إثنان من الممثلين المنصة وهما يتكلمان فعلى الممثل الموجود أعلى المنصة أن يمشى حوالى خطوة أمام (مستبقاً) الممثل الموجود عند أسفلها ويستدير بخفة نحوه وبذلك يصبح منفتحاً لرؤية الجمهور. ويجب أن يكون الممثل فى أعلى المنصة عند إلقائه لعباراته الهامة.

ث- فى النصوص تستخدم بدل كلمة (إحذف) العلامة (X) أو تكرارها وكثيرا ما تستخدم كلمة إذهب أو تعالى.

خشبة المسرح

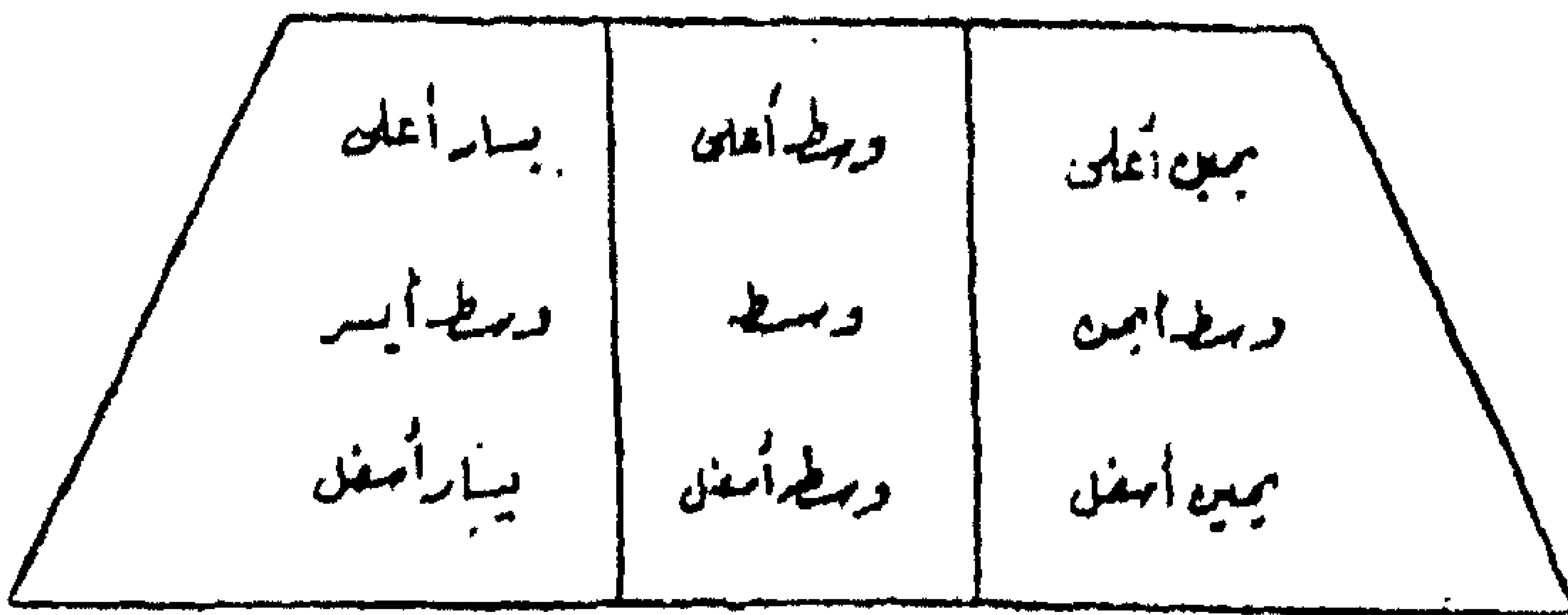
١- المناطق (المجالات)

تنقسم خشبة المسرح إلى ثلاثة أقسام محددة بواسطة خطين وهميين متساويين فى الأبعاد يجهان من أسفل المنصة إلى أعلاها ومتعامدين على الإضاءة السفلية. ويطلق على هذه الأجزاء يمين ووسط ويسار. وحين نقول يمين ويسار فيقصد بذلك يمين ويسار الممثل وليس يمين ويسار الجمهور أو المخرج. ويجب على المخرج أن يتعلم استخدام هذه المصطلحات بطلاقة حين يتحدث مع الممثلين.

وفيما يتعلق بقوة هذه الأجزاء الثلاثة من خشبة المسرح نجد أن الوسط هو أقواها وأن اليمين قوي وأن اليسار أميل إلى جانب الضعف.

فإذا رسمنا خطاً من منتصف المسافة بين الجزء السفلي والعلوي للمنصة مواز للإضاءة السفلية عبر هذه الأجزاء الثلاثة، فإننا بذلك نكون قد قسمنا المنصة إلى ستة أجزاء رئيسية لكل منها اسمها المحدد.

- شكل خشبة المسرح.



إيضاح:

حين يكون الجسم في وضع مواجهة كاملة للجمهور، لاحظ القوة النسبية لكل منطقة عن طريق الوقوف فيها تباعاً.

مع تساوي جميع العوامل الأخرى يجب أن تكون نتائج قوة كل منطقة على هذا النحو:

وسط أسفل (الأقوى). ثم تتدرج القوة وسط أعلى، ويمين أسفل، ويسار أسفل. ويمين أعلى، ويسار أعلى. أما اليمين الأعلى واليسار الأعلى فوضعان في منتهى الضعف في استخدامهما للمشاهد الهامة، ما لم يكن هناك بعض عناصر أخرى من عناصر التكوين لتقويتهما.

٢- المسطحات:

تقسم خشبة المسرح إلى عدد غير محدود من الخطوط الوهمية والموازية للإضاءة السفلية. هذه الخطوط الوهمية أو المسطحات من الطول بمقدار فتحة المنظر،وعريضة بعرض الممثل الواقف على المسطح. فإذا اعتبرنا أن كل العوامل الأخرى متساوية من حيث القيمة- نقصد بذلك وضع الجسم والمسطح، وكانت المسافة من اليسار إلي اليمين متماثلة- يكون الشخص الواقف في أسفل المنصة أو بالقرب من الإضاءة السفلية أقوى وضعاً من الشخص الواقف في أعلى المنصة أو بالقرب من الحائط الخلفي. وتقل درجة قوة الممثل نسبياً بانسحابه إلى أعلى المنصة.

٣- المستويات:

نعني بهذا المصطلح ارتفاع قامة ممثل فوق أرضية خشبة المسرح. وإليك بعض المستويات المختلفة من حيث قوتها النسبية، مبتدئين من المستوى الأضعف وهي: الرقاد على أرضية خشبة المسرح - الجلوس عليها - الجلوس على مقعد - ، الجلوس على ذراع مقعد - الوقوف - الوقوف فوق درجة سلم واحدة - درجتين وثلاثة...الخ. - حتى يصل إلى ارتفاع سلم أو منصة عالية. وعادة كلما كان مستوى القامة مرتفعاً كلما كان وضع الممثل أقوى.

والاستثناءات لهذا هي تلك الحالات التي يكون فيها مستوى الممثل في علاقته بأرضية المنصة متبايناً تبايناً حاداً مع مستوى الممثلين الآخرين. والسبب في ذلك أن اهتمام الناظر ينجذب إلى ذلك الشيء الخارج على المألوف بالنسبة للرؤية العادية. ومثال على ذلك ممثل منبطح على الأرض أو جالس في الوقت الذي يكون فيه باقي الممثلين واقفين.

التكوين

التكوين هو بناء أو شكل أو تصميم المجموعة. ومع ذلك فهو لا يعني الصورة. فالتكوين قادر على التعبير عن شعور وكنه وحالة الموضوع المزاجية من خلال اللون والخط والكتلة والشكل. إنه لا يروي الحكاية، إنه التكنيك وليس التصور.

أ- تعريف

التكوين هو الترتيب المعقول للناس الموجدين في مجموعة على خشبة المسرح من خلال استعمال التأكيد، والثبات، والتتابع، والتوازن لتحقيق الوضوح والجمال الذي يروق للناس.

ب- التأكيد

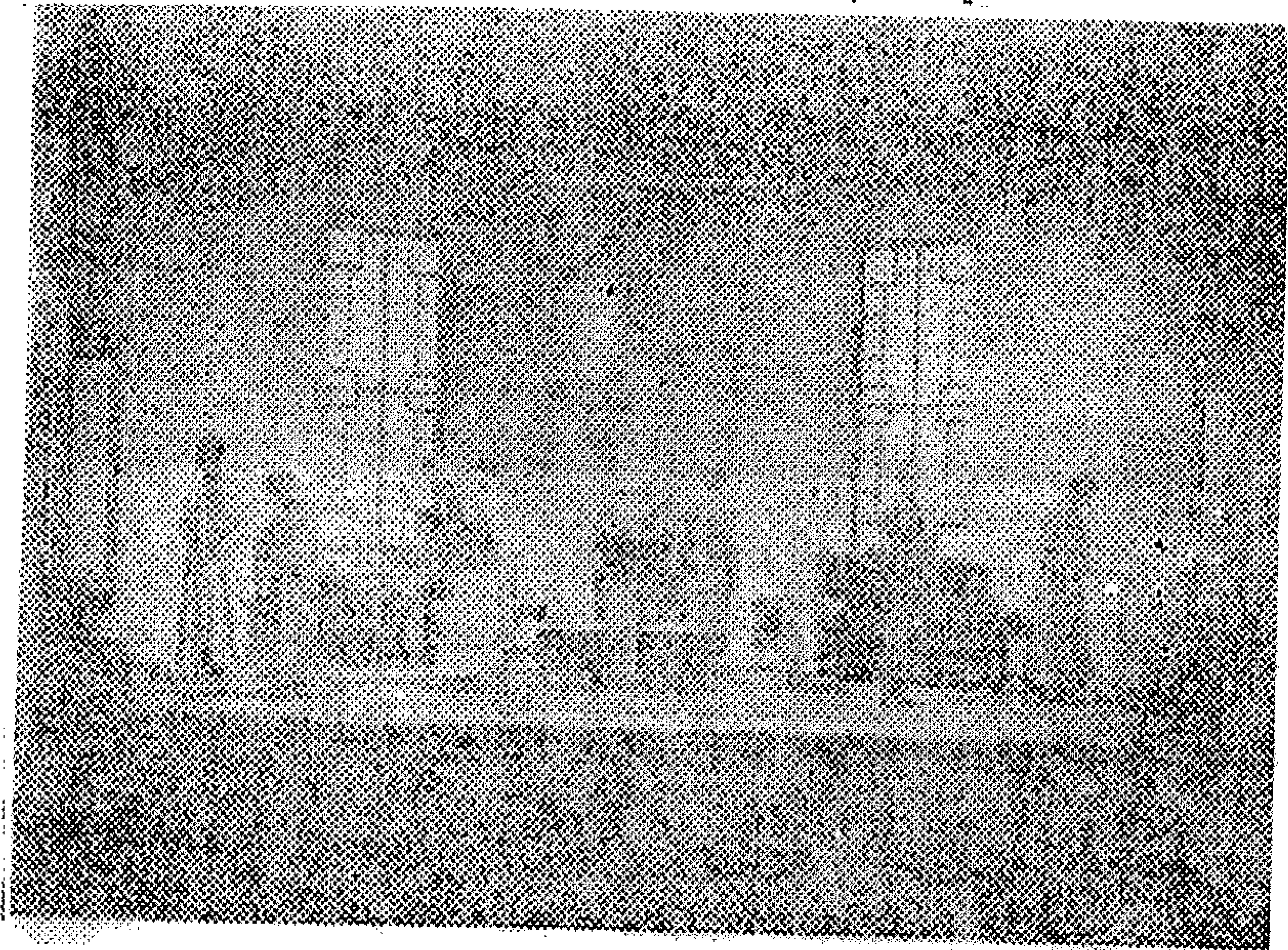
التأكيد هو العامل الأول في التكوين الذي سنلتزم به. ولما كان لكل إنتاج فني عنصر تأكيده وجب أن يكون لكل مجموعة على خشبة المسرح شخصها أو شخصياتها المؤكدة. مشكلة المخرج الأولى تحل نفسها بنفسها باختيار الشخصية التي يجب أن تتركز عليها أنظار الجمهور على الفور. وهذا أمر تحدده أهمية الشخصية التي سيؤديها الممثل وأهمية وطول الكلام الذي سيقوله. وبالطبع فإنه في أي مشهد مكتوب ينبغي أن يرى ويسمع بيسر المتكلمون الهامون. ويجب أن يؤكد التكوين ويركز على هذه الشخصية حتى يزداد الصوت المسموع قوة من خلال الرؤية.

ونحن نسوق هنا مثلاً طريفاً على نقص هذا العامل عند تنفيذ المسرحية توضحه ملاحظة أبدتها سيدة تستحق القدير كانت قد سئلت عن قيمة إنتاج فرقة أنشأت حديثاً وتعمل على مسرح صيفي. قالت "أوه، لقد أدوا عملاً ممتازاً واستمتعنا به كثيراً لكن كان ثمة شيء ملفت. فلم نعرف أبداً من المتكلم. كان بوسعك أن تسمعهم، لكن عينيك كانت دائماً تسعى لمعرفة من هو المتكلم. وما أن تهتدي إلى ذلك حتى يشرع شخص آخر في الكلام".

ت- طرق الحصول على التأكيد

أبسط الطرق في هذا المجال هو استخدام الأوضاع الجسمية القوية والمساحات (والمناطق) والمسطحات والمستويات. ولقد ناقشنا هذه العوامل الأربعة من قبل ورأينا أن كلا منها في حد ذاته يحتوي على قيمة محددة توصف بأنها درجات متفاوتة ومتنوعة من القوة.تسهم في هذا العنصر الأول من عناصر تأكيد التكوين. ويمكن الحصول على التأكيد كذلك عن طريق التضاد. فإذا تناولنا الأمثلة التوضيحية التالية فسيتضح لنا ما هو المقصود من كل نوع من أنواع التأكيد.

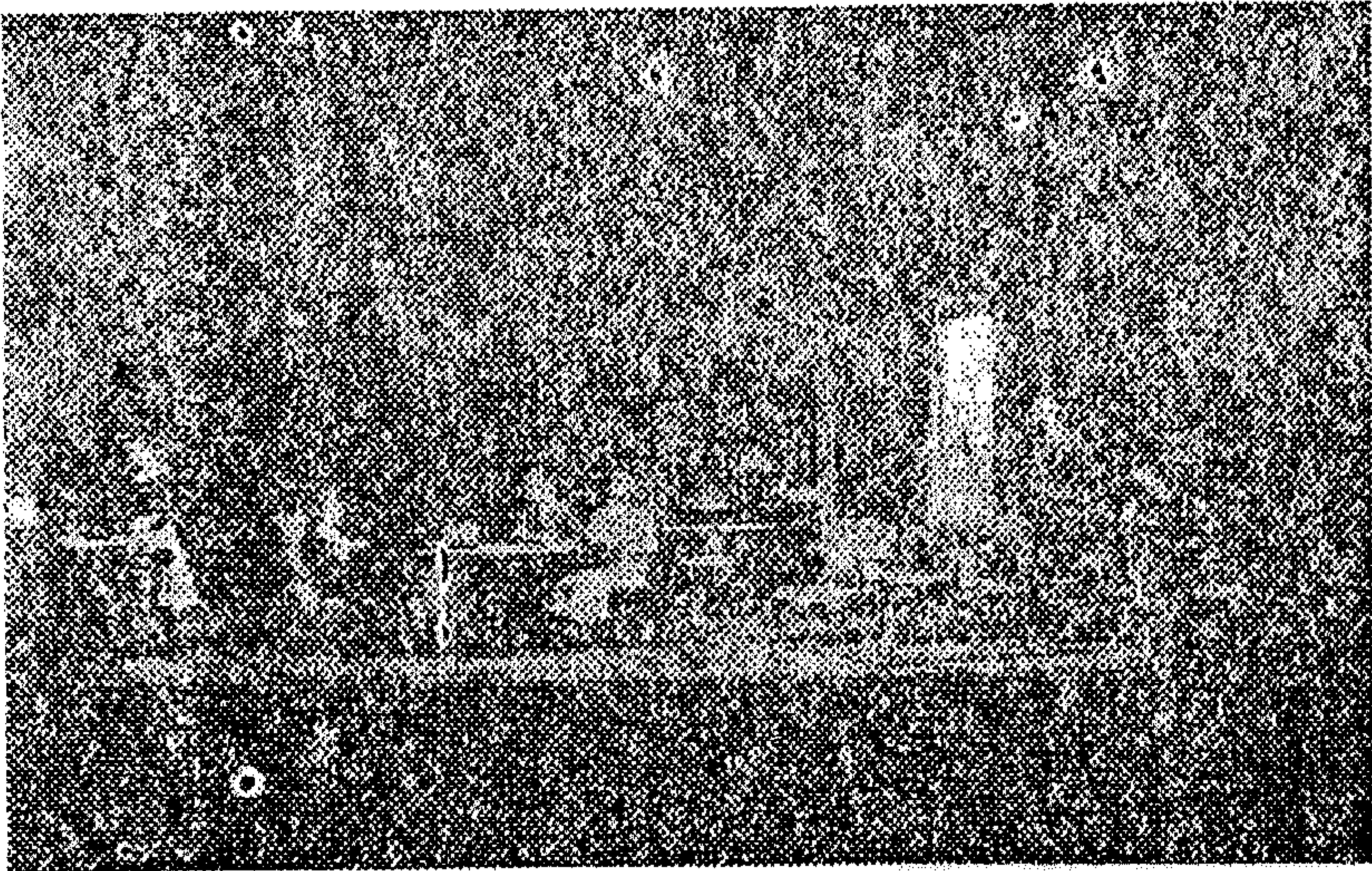
١. عن طريق وضع الجسم (أنظر اللوحة رقم ١) الوضع الجسمي القوي هو أبسط الطرق التي تؤدي للحصول على التأكيد.



لوحة رقم (١)

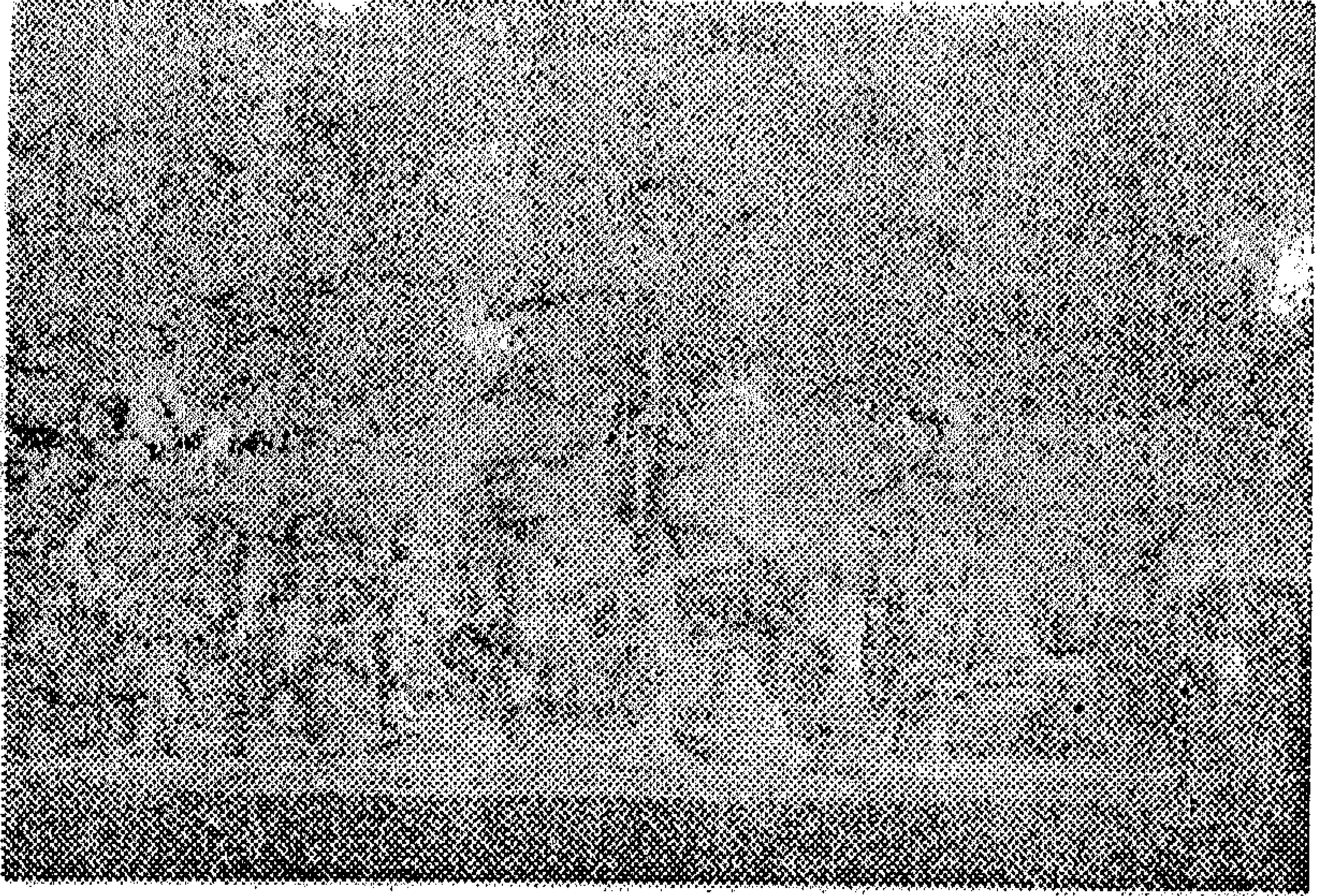
٢. عن طريق المنطقة أو المجال (انظر اللوحة رقم ١) يستخدم وضع المنطقة القوي كثيراً للتأكيد، فإذا وزعت مجموعة من الناس على خشبة المسرح دون أن يكون لها شكل معين فسينقل التركيز إلى الممثل الواقف في منطقة الوسط.

٣. عن طريق المسطح (انظر اللوحة رقم٢) إذا تساوت العوامل الأخرى كأوضاع الجسم مثلاً يكون المسطح الأسفل هو أقوى المسطحات.



لوحة رقم (٢)

٤. عن طريق المستوى (انظر اللوحة رقم ٣) تتيح المستويات منهجاً أكثر استخداماً. فانتباه المشاهد يجتذبه ما هو أعلى من مستوى الخط العادي (المنتظم) للرؤية.



لوحة رقم (٣)

٥. عن طريق التضاد (انظر اللوحة رقم٤) نجد الآن عاملاً جديداً يبرز للتقييم. فالممثل الذي يكون في وضع مضاد تماماً في علاقته بأوضاع غيره من الممثلين، يتلقى تأكيدا عليه، حتى ولو اعتبر هذا الوضع ضعيفا في حد ذاته.



لوحة رقم (٤)

د. التنوع في التأكيد

لما كان التكوين يضيف جمالاً للصورة المسرحي، فمن المهم عند هذه النقطة وقبل أن نتناول بقية عوامل التأكيد بالشرح، أن نمحص واحدا من أهم العناصر التي تسهم في التكوين، ونعنى به التنوع. وعلى الرغم من أن التنوع صفة صالحة ومناسبة للاستعمال في كل عناصر التكوين - التأكيد- الثبات - التتابع والتوازي، فهو يستخدم بنوع خاص في عوامل التأكيد التي هي : وضع الجسم، المناطق، المسطحات، المستويات، المسافة، التكرار، ثم المركز البؤري (الوضوح) والرتابة صفة يجب تجنبها في معظم أطوار الحياة وهي من أحرم المحرمات في الفن إلا إذا كان الاستعمال المتساوي (المتماثل) سيكسب تأثيراً

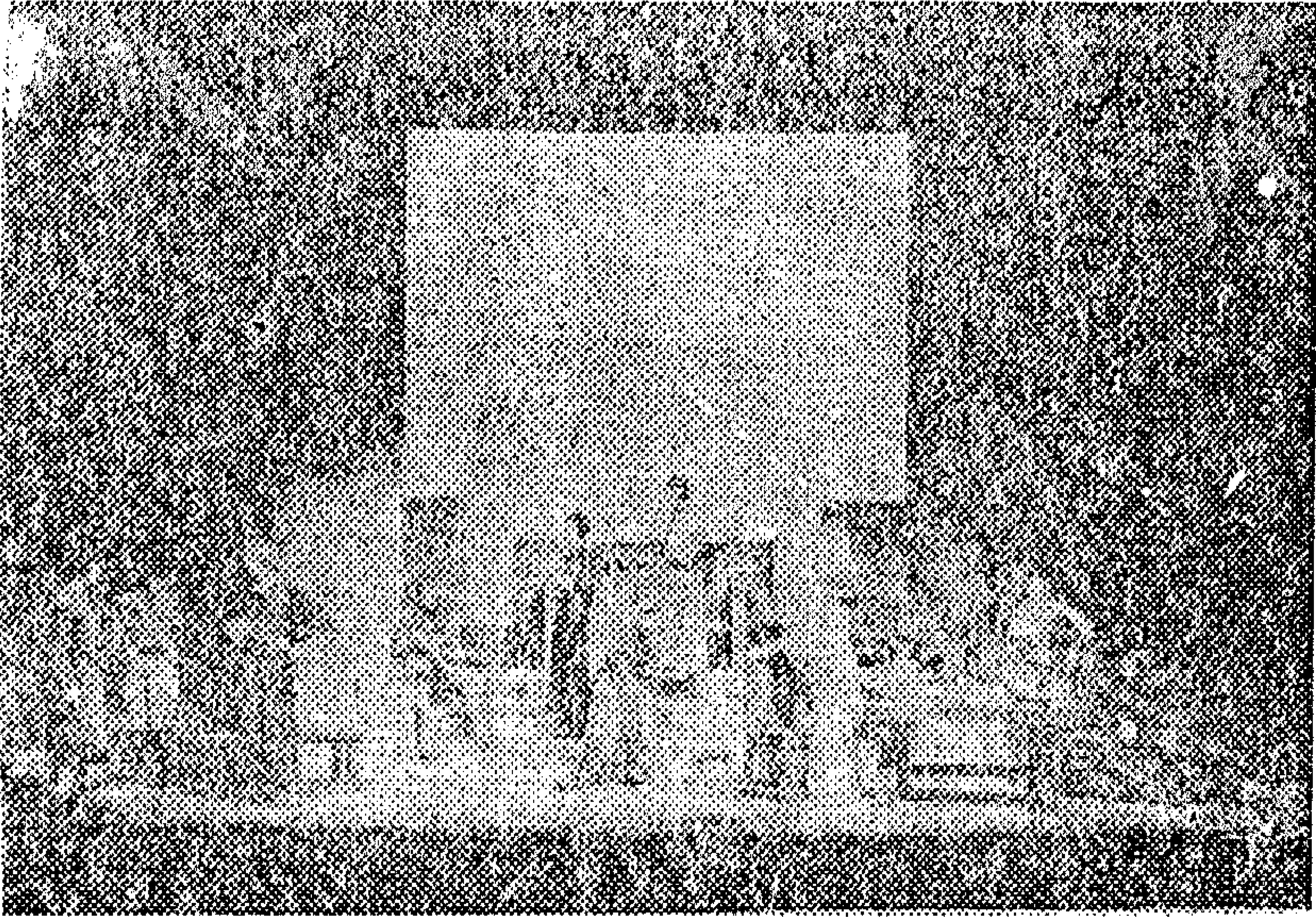
وغرضاً خاصين أو يحقق أسلوباً من نوع خاص متفرد. وفيما عدا المسرحية الفريدة في نوعها فإن التنوع مطلوب، وفي الإخراج يكمن التنوع في أعماق تفاصيل التكوين.

ه. التنوع في مناطق المسرح

إن أهم طريقة مبدئية للحصول على التنوع هو استخدام مناطق مختلفة للمشاهد المتعاقبة مع تنويع استخدام منطقة واحدة مع منطقتين أو كل المنطق في مشاهد متعاقبة، وتعرف هذه الطريقة باسم "التمثيل فيما بين المناطق" أو "الكسر". (Breaking up أي كسر حدة الرتابة الناتجة عن التمثيل في منطقة أو مساحة واحدة ثابتة بلا تغيير لأوضاع الجسم).

وعند استخدام هذا الشكل من أشكال التنويع ينبغي ملاحظة عدد المشاهد التي تم أداؤها في منطقة بعينها وكذا ما إذا كان مشهد من المشاهد سيؤدى في نطاق منطقة واحدة، أو في عدة مناطق. والمصطلح مشهد Scene كما هو مستخدم في هذا الصدد، يبين الفعل المسرحي الواقع بين دخول جديد وخروج جديد.

و. التنوع في المسطحات



لوحة رقم (٥)

التأكيد : الخط الفعلى، والخط البصرى.

التتابع : تكوين يشمل المنصة كلها يربطه تنظيم موقع للمسافات.

التنوع : المستويات، التركيز غير المباشر ـعطيه الشخص الواقف فى الوسط.

(أنظر اللوحة رقم٥)



لوحة رقم (٦)

التأكيد بتأكيد ثانوى : تأكيد أساسى : منطقة وسط أعلى المنصة، وضع مواجهة كاملة بالجسم، رأس المثلث، خط الرؤية، التكرار.

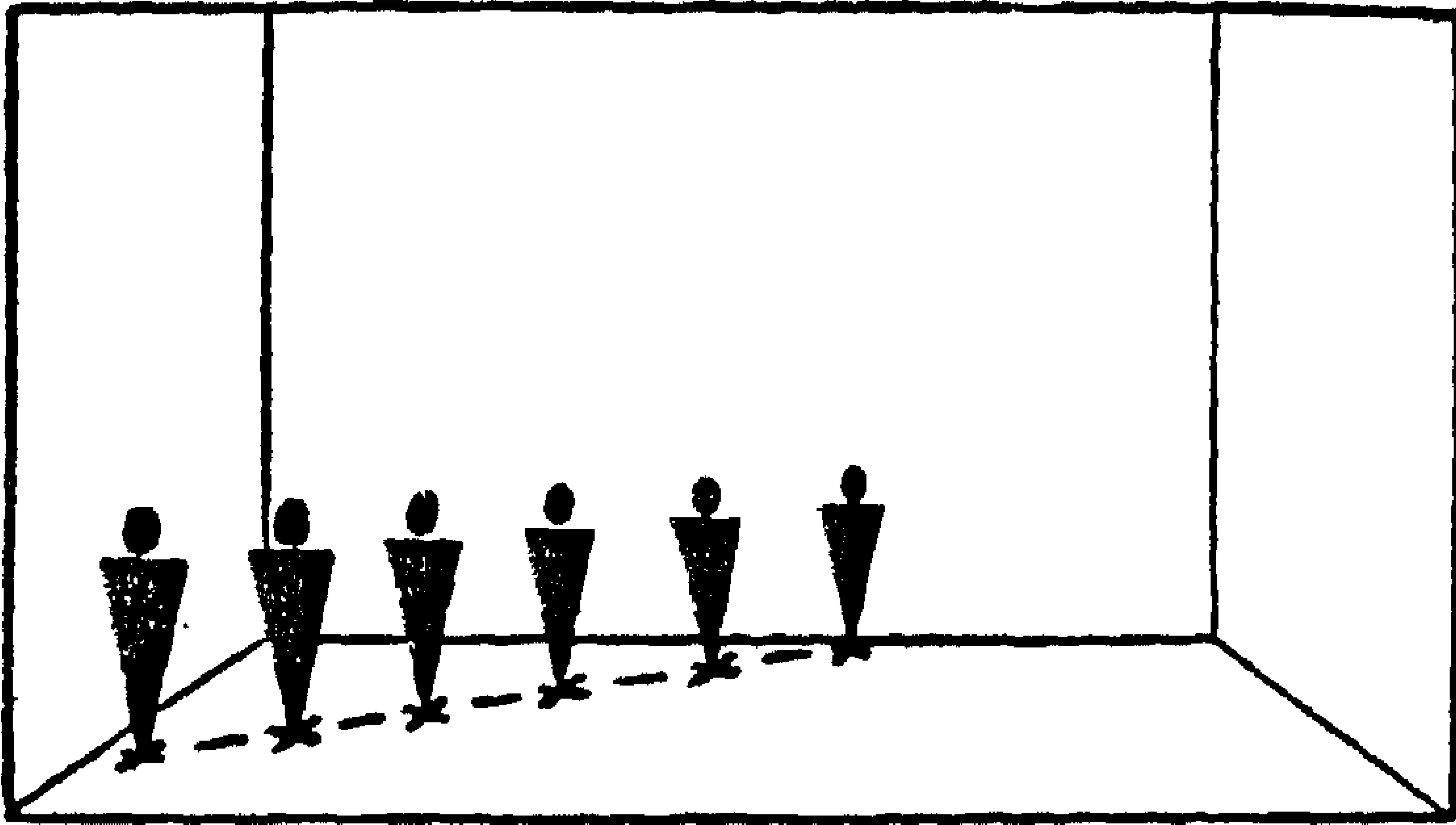
تأكيد ثانوى: الخط الفعلى وخط الرؤية من الأشخاص الموجودين يمين أسفل المنصة.

التنوع : عدم الانتظام فى المسافات بين الأشخاص على خطوط المثلث، الشخص المضاف على الشكل الأساسى. (أنظر اللوحة رقم٦)

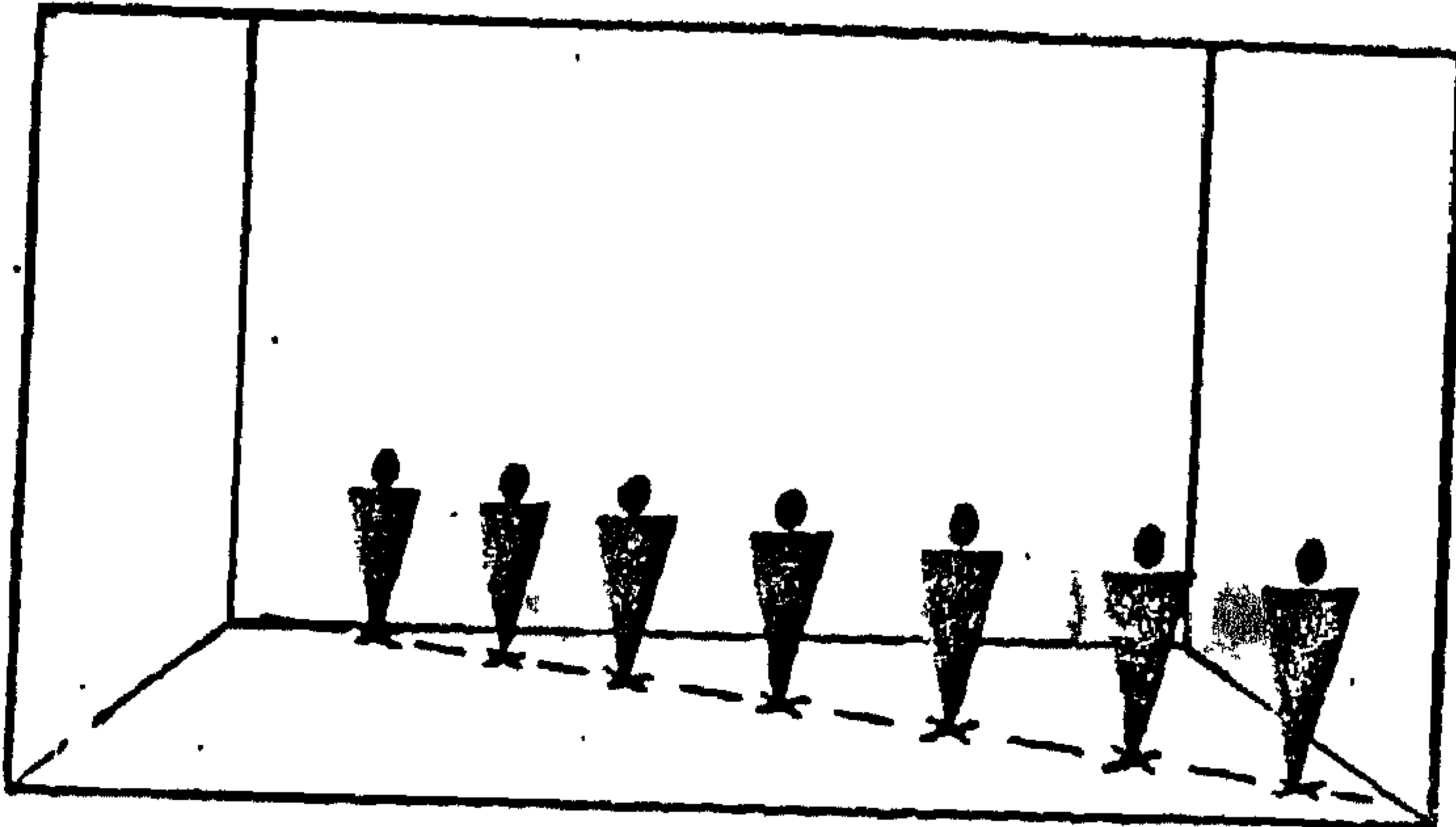
تمرين في التأكيد بدون استخدام مركز بؤري:

من الأمثلة التوضيحية والتمرينات التى استخدمناها حتى الآن، كنا نوجه دائما تحذيرا يقضى بابقاء جميع الأشخاص فى نفس المستوى. ومن ثم كانت

تهمل القيمة التأكيدية لمختلف المناطق. هذا التحاشى لاستعمال مستويات مختلفة تم عن قصد؛ لأنه لو وضع شخص فى اتجاه أسفل المنصة أو أعلاها بالنسبة لشخص آخر (ويجب أن نتذكر دائماً ألا نلجأ للتغطية)، لتكون خط مباشر بين الشخصين . هذا الخط له نوعية تأكيدية. وهو يوضح إستعمال التركيز المباشر (المركز البؤرى المباشر).



شكل رقم (١)



شكل رقم (٢)

التركيز البؤرى المباشر على شخصية هو جعل هذه الشخصية فى مركز الاهتمام وتأكيدها باستخدام الخط المباشر،الفعلى-إما بخط تنشئه شخصية فى المنطقة السفلية من المنصة بالنسبة للشخص المراد تأكيده، أو بخطين ننشأهما حين تكون الشخصية الثالثة فى المنطقة السفلية من المنصةكذلك بالنسبة للشخصية بموضع التأكيد.

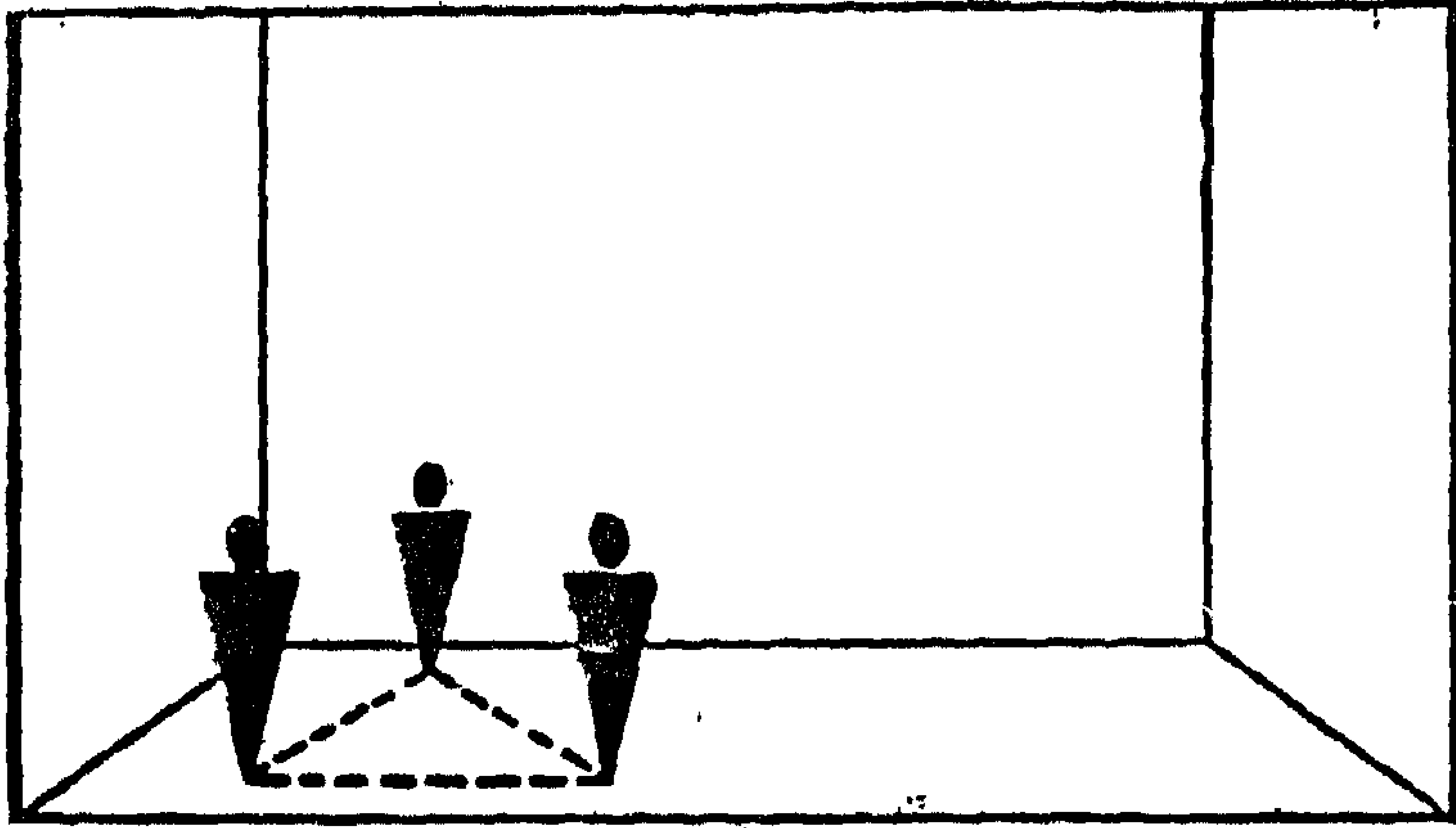
فى الحالة الأولى نجد أنه عندما تكون شخصيتان أو ثلاثة أو أكثر على خط منحرف فوق المنصة فإن الشخص الواقف فى الطرف العلوى من المنصة سواء كان فى اليسار العلوى أو اليمين العلوى هو الذى يتلقى التركيز، ومن ثم يكون هو الشخص التأكيدى (أنظر الشكلين ١ و ٢) .

مثل تطبيقى

١- ضع سبعة أشخاص فى نصف دائرة كبيرة وكل منهم يواجه النظارة.

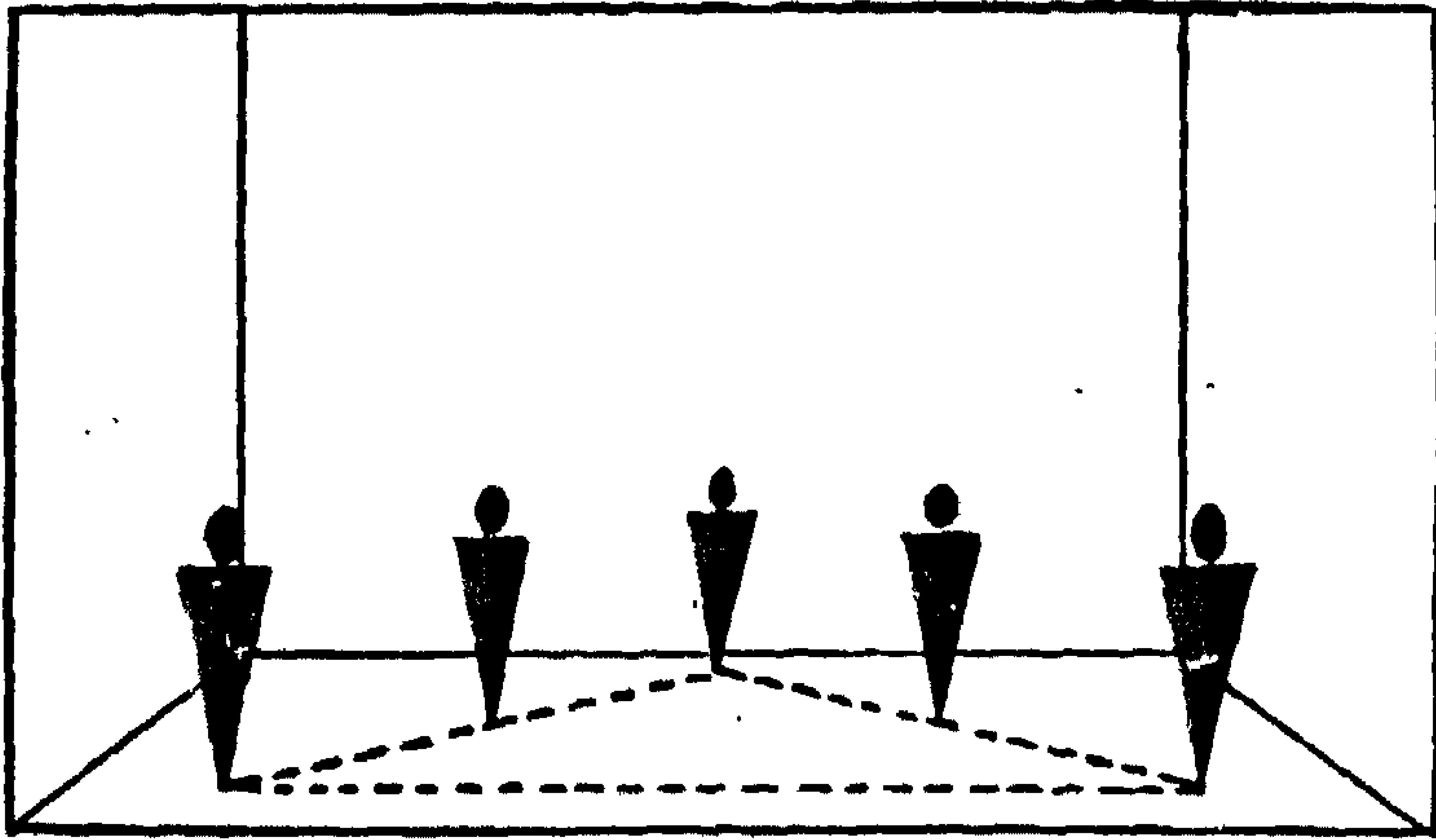
٢- دْع الأشخاص الواقفين فى الوسط يتقدمون خطوة واحدة إلى الأمام واجعل أحد الواقفين فى الجانب يتقدم خطوة إلى الأمام.

والمثلث الناتج من التقاء خطي ، سواء كان فعلياً أم بصرياً يجعل الشخص التأكيدى موضع التركيز (أو بؤرة التركيز) عند القمة.



شكل رقم (٣)

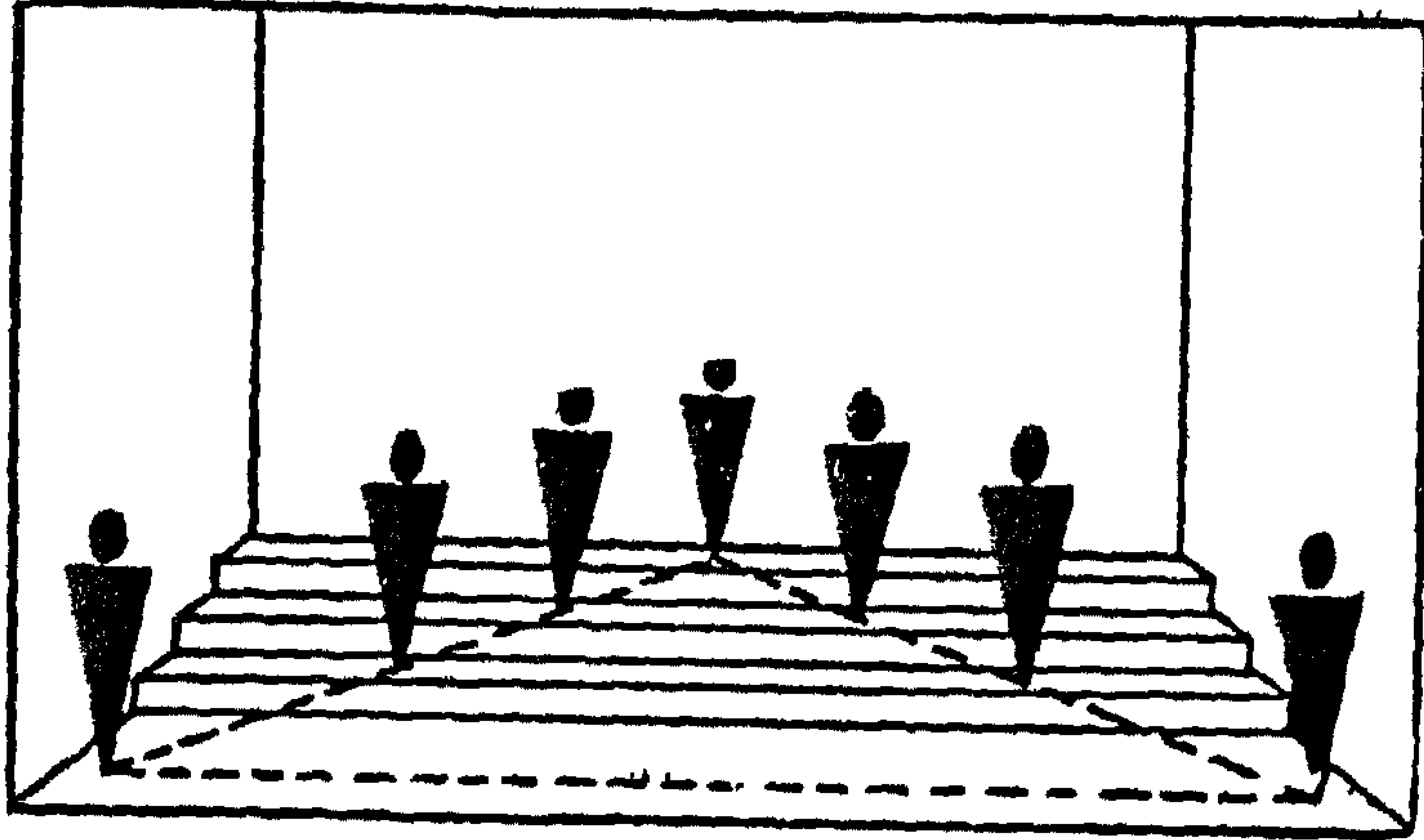
ومن أسهل التشكيل فى الإخراج وهناك اتجاه إلى تزايد استخدامه حتى ولو كان شكل المثلث الواضح بالغ الرتابة، جافاً وشكلياً فى المسرحية الواقعية.



شكل رقم (٤)

والمبالغة فى التأكيد خطأ جسيم مثل تقليله أو الاستغناء عنه تماماً. ففى كـــل مسرحية يتم إخراجها ولا يتمكن الجمهور فيها من اكتشاف من هو المـــتكلم، فهناك المئات من المخرجين الذين يعمدون إلى استخدام أشكال وأنماط تبـــالغ

فى الترخير ليس فقط مره او مرتين وانما باستمرار طوال المسرحية ومثل هذا الاسلوب لا يحقق جمالا فى العرض او حدة أو واقعية او إيقاعا او مزاجا نفسيا ولكى نعرف ما ينبغى تجنبه فيما بعد فاننا نرى أنه من المفيد تقديم مثل توضيحى يتوضيحى يتجمع فيه كل عامل من عوامل التأكيد يمكن تصوره وصبه على شخص واحد.



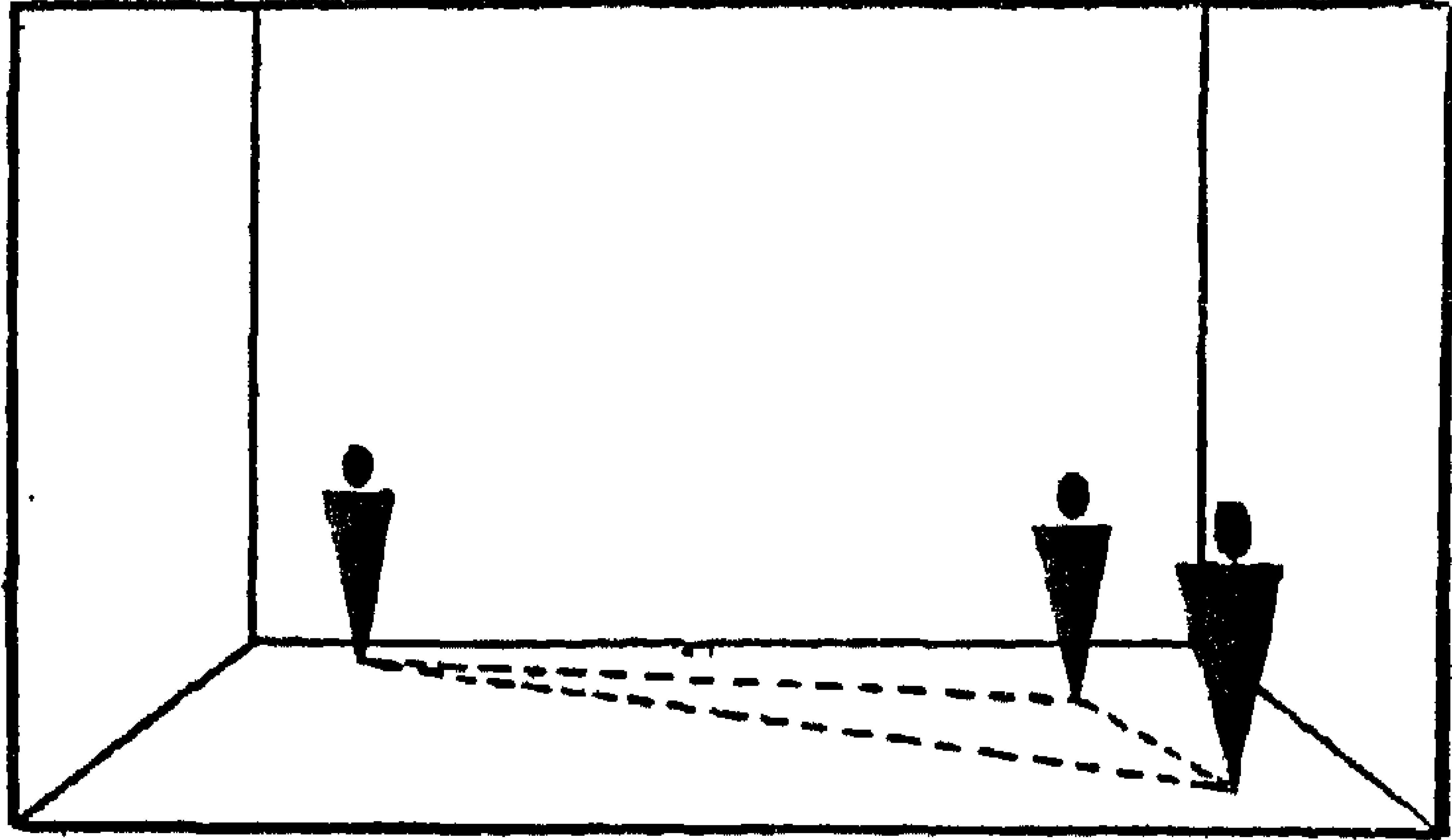
شكل رقم (٥)

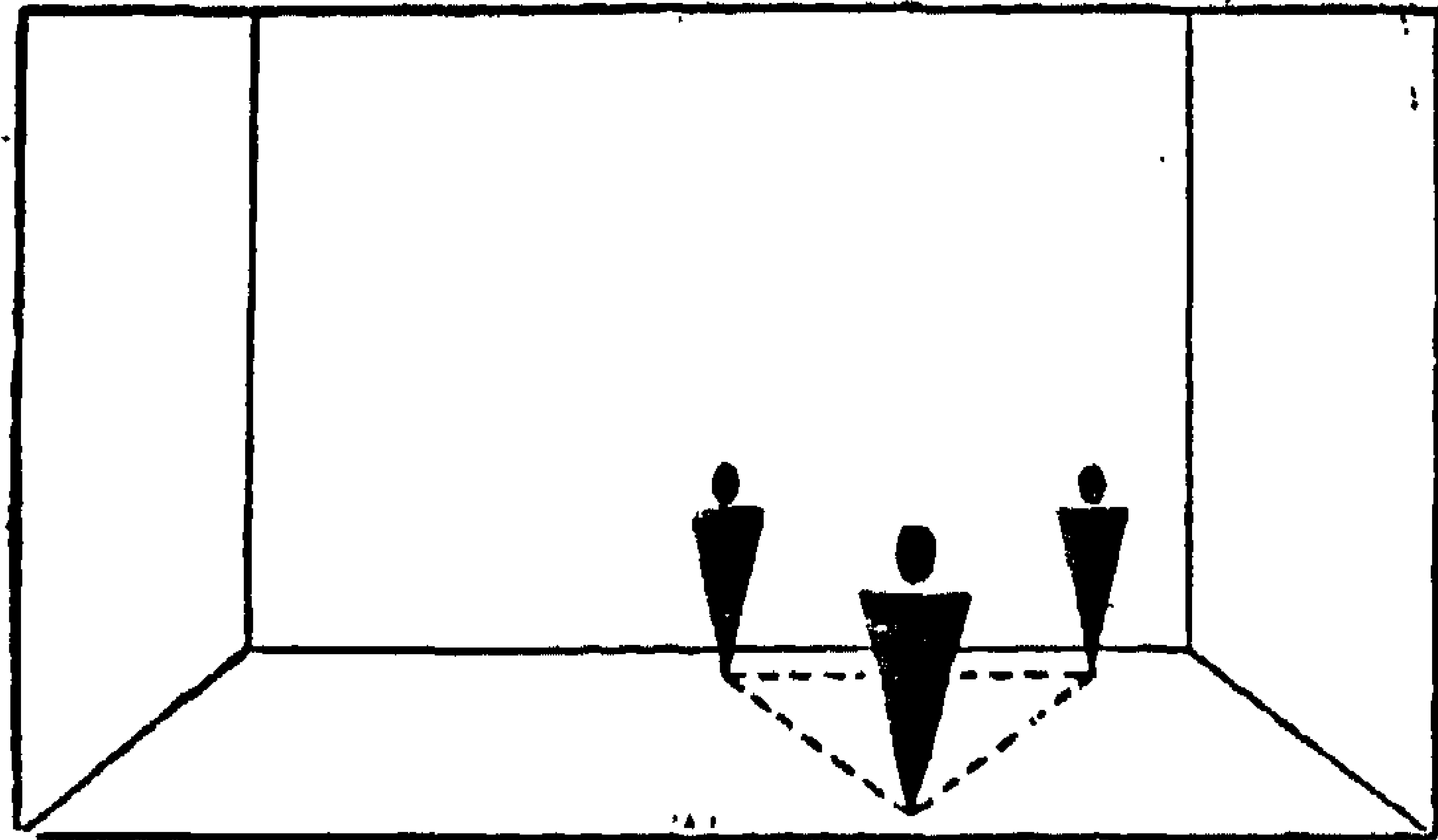
أ- يمكن تنويع حجم المثلث ليس فقط فى مختلف المشاهد المتتابعة وإنما فى نفس المشهد أيضا.

ب-يمكن تغيير شكل المثلث، بان تكون زاوية الرأس ذات درجات مختلفة أو أن تكون أطوال أضلاع المثلث مختلفة. ويجب تجنب المثلثات المتساوية الساقين (لإيضاح المثلين أ، ب انظر الأشكال ٣،٤،٥)

ت-يمكن تنويع وضع المثلث على المنصة باستخدام مناطق مختلفة أو أن تكون أطوال اضلاع المثلث مختلفة. ويجب تجنب المثلثات من حيث

القيم التناعمية فإن وضع المثلث فى هذه المناطق يعطى نوعية مختلفــة تماماً.





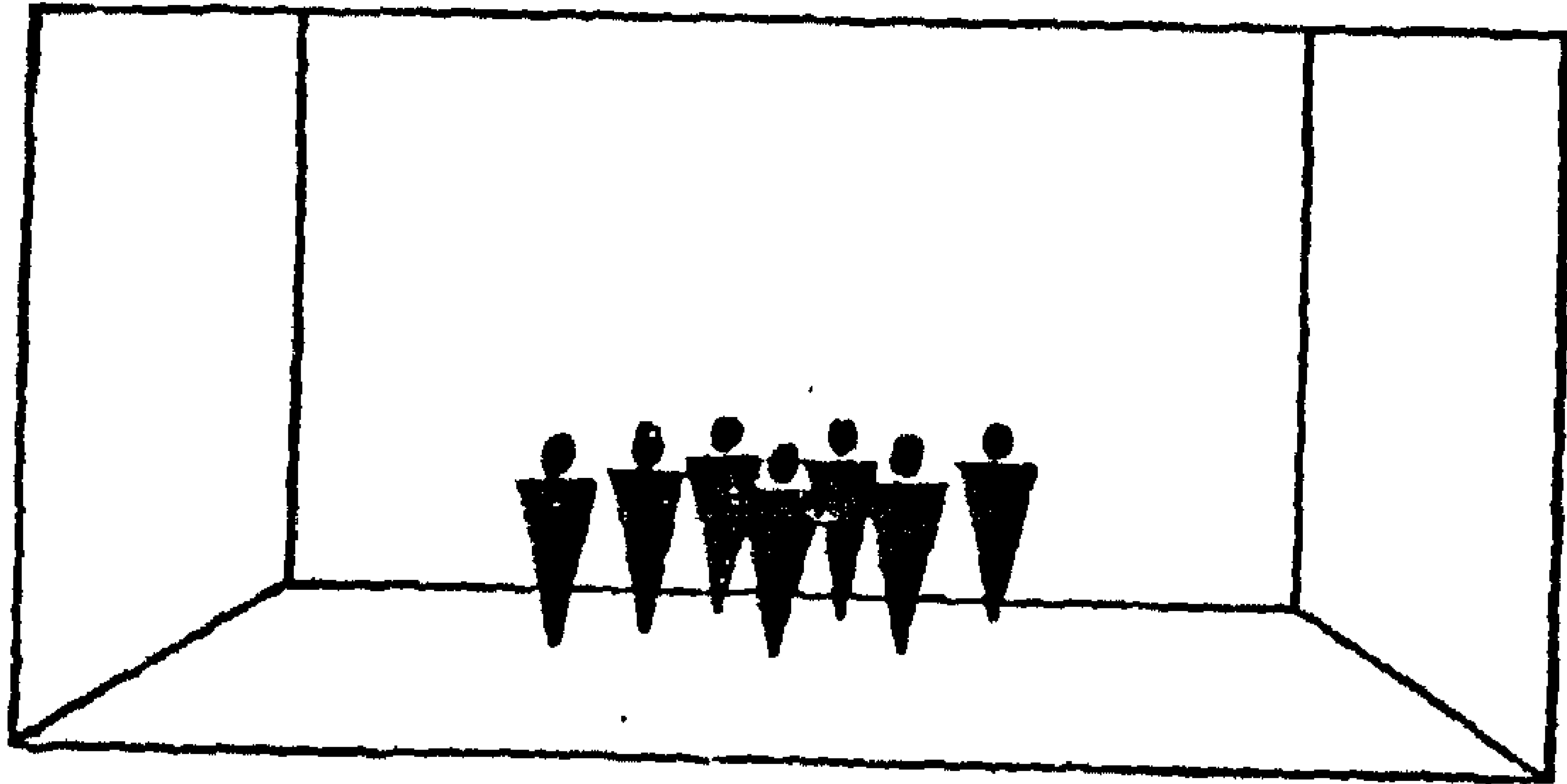
شكل (٧)

ث-يمكن تنويع وضعه بتغيير العلاقة بين قاعدته والإضاءة السفلية للمنصة. وفضلاً عن ذلك فيمكن أن يغير رأس المثلث وضعه بالنسبة لعلاقته مع الأضلاع، فقد تكون هذه الرأس فى أعلى المنصــة أو أســفلها. وعــادة

تكون الرأس فى اتجاه أعلى المنصة والأضلاع فى اتجاه أسفلها لكن أحياناً يسمح مضمون المشهد بأن تكون رأس المثلث فى أسفل والأضلاع فى أعلى، أو أن تكون الرأس فى إحدى جانبى المنصة (أنظر الشكلين ٦،٧).

الثبات :

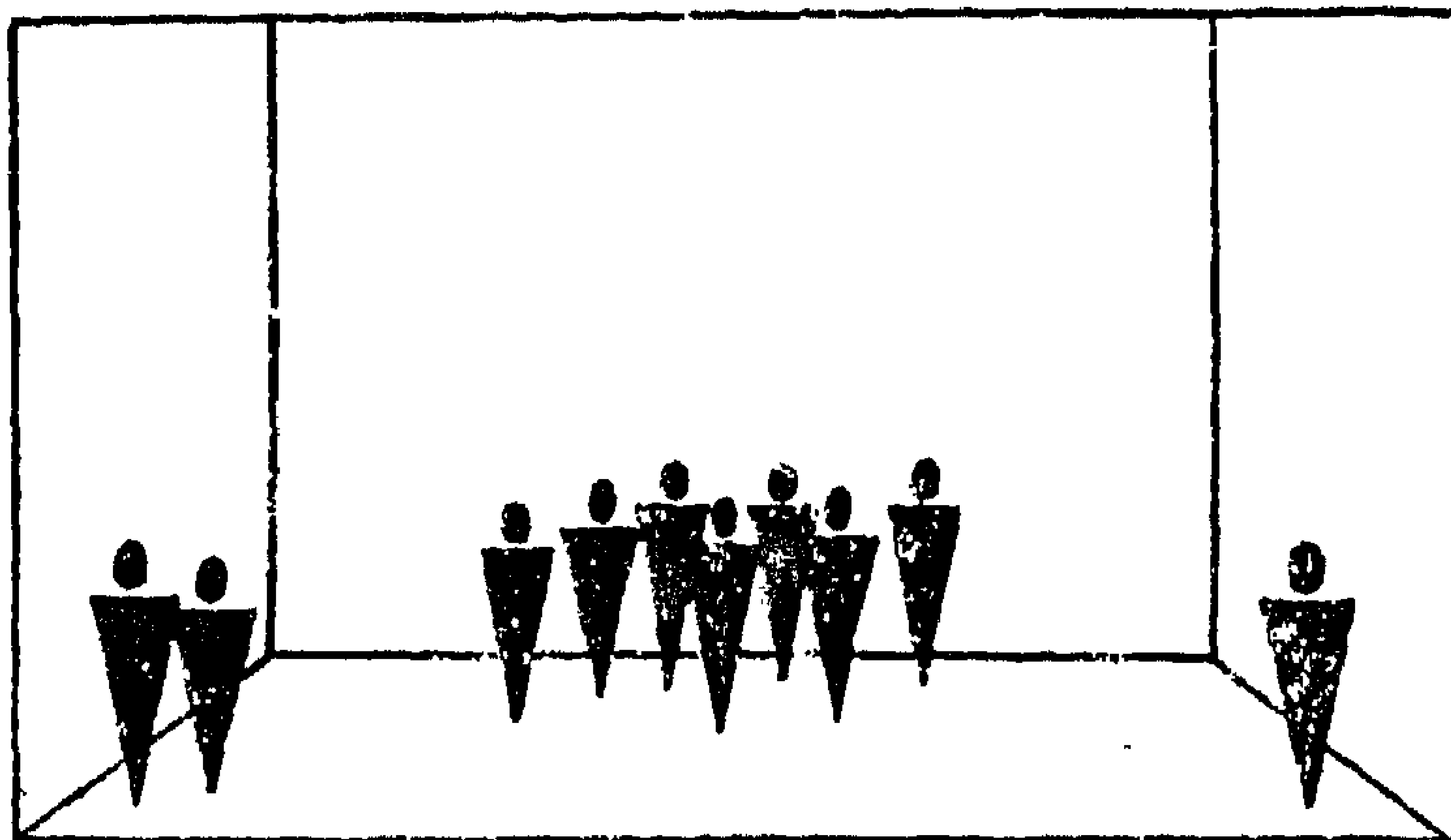
الثبات هو عامل من عوامل التكوين تشد الصورة أو تربطها بالمنصة. وهو الذى يحد ويحدد الفضاء (المسافة). إنه العامل الذى يضى النزوع الداخلى فى الإنسان للتناسق فى ذواتنا وفى كل ما نرى بقوة الجاذبية، فالصورة المفتقرة إلى الثبات تبدو وكأنها تطير فى قلب الفضاء، ولهذا السبب تبدو منفرة. ويمكن بسهولة توضيح ذلك بوضع مجموعة تتألف من سبعة أشخاص كلهم فى أعلى المنصة ومهما كانت المحاولة لكسر شكل هذه المجموعة وإيجاد لون من التنويع فيها، فسيبقى هناك شعور واضح بالنفور عند النظر إليه (أنظر شكل ٩).



شكل رقم (٩)

ويتم التوصل إلى الثبات بإيجاد ثقل من شخص أو شخصين فى يمين المنطقة السفلى أو يسارها أو فى كليهما. وفى بعض الأحيان يمكن استعمال مجموعة

واقفة أو جالسة أو فى مشهد يضـــم جمـــاهير محتشـــدة، مفترشـــين الأرض أو جالسين عليها فى المنطقة الوسطى السـفلية، كعامــل ثبــات وترســيخ لــربط المجموعة أساساً بالوسط (أنظر الشكل رقم ١٠)



شكل رقم (١٠)

مراجع الكتاب

١. أحمد محمد عبد الرحيم، دور الحكاية الشعبية في تنشئة الطفل، بحث مقدم في الندوة العلمية- المهرجان الثاني لفنون طفل الصعيد- المنيا- ٨ سبتمبر إلى ١٣ سبتمبر ٢٠٠١، الهيئة العامة لقصور الثقافة- إقليم وسط وجنوب الصعيد الثقافي- فرع ثقافة المنيا.
٢. أحمد نجيب، أدب الأطفال- علم وفن، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٠.
٣. أسامة عيسى حسين، أدب الأطفال، بحوث ودراسات إسلامية، مؤسسة اقرأ الخيرية، ١٩٩٢.
٤. إسماعيل الملحم، كيف نعتني بالطفل وادبه؟ ، دار علاء الدين- دمشق، ١٩٩٤.
٥. السيد أحمد المخزنجي، الطفل العربي- واقعه وحاجاته، دار التحرير- الزقازيق، ١٩٩٧.
٦. جوزال عبد الرحيم، النشاط القصصي لطفل الرياض، الجزء الثاني، إدارة رياض الأطفال، وزارة التربية والتعليم، ١٩٨٩.
٧. حنان عبد الحميد العناني، أدب الأطفال، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع- عمان- الأردن، ط٤، ١٩٩٩.
٨. حنان عبد الحميد العناني، الدراما والمسرح في تعليم الطفل- منهج وتطبيق، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع- عمان- الأردن، ط٤، ١٩٩٧.
٩. سمية أحمد فهمي، الأسس السيكولوجية التي يقوم عليها مسرح الطفل، حلقة بحث سينما ومسرح الأطفال- المجلس الأعلى لرعاية العلوم والفنون والآداب- القاهرة، ١٩٧٣.
١٠. عبد التواب يوسف، الطفل العربي والأدب الشعبي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ١٩٩٢.

١١. عبد الحكيم عبد السلام العبد، دراسات وشجون في المسرح والفنون، المؤلف، ١٩٩٨.
١٢. عبد الفتاح أبو معال، في مسرح الأطفال، دار الشروق للنشر والتوزيع- عمان- الأردن، ط١، ١٩٨٤.
١٣. عواطف إبراهيم محمد، مفاهيم التعبير والتواصل في مسرح الطفل، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٩٠.
١٤. عواطف إبراهيم، هدى قناوي، الطفل العربي والمسرح، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٤.
١٥. فاطمة المعدول، نحو مسرح عربي للطفل، الحلقة الدراسية حول "مسرح الطفل"، ص١٧-٢٠ ديسمبر، ١٩٧٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٦. فوزي عيسى، أدب الأطفال، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٩٨.
١٧. كرم محمد الجندي، لعب الأدوار كأحد أساليب التعبير التي يجب إضافتها لبرامج طريقة خدمة الجماعة، الكتاب السنوي الأول في الخدمة الاجتماعية، ط١، ١٩٨٩.
١٨. كمال حشين، التراث الشعبي في المسرح الحديث، الدار المصرية اللبنانية- القاهرة، ط١، ١٩٩٣.
١٩. ماجدي عاطف محفوظ ، استخدام أخصائي الجماعة لتكنيكي لعب الدور والمناقشة الجماعية وإكساب الأعضاء المهارات الإجرائية، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الخدمة الاجتماعية، جامعة حلوان، ١٩٩٢.
٢٠. محمد الحماحمي، فلسفة اللعب، مركز الكتاب للنشر- القاهرة، ط١، ١٩٩٩.

٢١. محمد بشير صفار، مسرح الطفل- سلسلة تبسيط العلوم والفنون، دار الفنون العلمية، إسكندرية، ١٩٩٣.
٢٢. محمد حامد أبو الخير، مسرح الطفل، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، ١٩٨٨.
٢٣. مريم ماجد سلطان، مدى فاعلية السوسيودراما في تنمية الابتكار لدى الأطفال، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية- جامعة عين شمس، ١٩٩٢.
٢٤. مسعود عويس، دراسة حول دور مسرح الطفل في التربية المتكاملة للنشء، الحلقة الدراسية حول "مسرح الطفل"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٧-٢٠ ديسمبر ١٩٧٧.
٢٥. مصري حنورة، الرفيق الخيالي وتلقائية الأداء التمثيلي عند الأطفال، بحث مقدم في: الحلقة الدراسية حول "مسرح الطفل"، ١٧-٢٠ ديسمبر ١٩٧٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة.
٢٦. مصطفى بدران وآخرون، الوسائل التعليمية، مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة، د.ت.
٢٧. مفتاح دياب، مقدمة في ثقافة وأدب الطفل، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٥.
٢٨. نهلة خالد محمود عمر، استخدام الدراما الاجتماعية في خدمة الجماعة لتنمية الدور الاجتماعي للأطفال المعاقين جسميا ، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الخدمة الاجتماعية- جامعة حلوان، ٢٠٠١.
٢٩. هادي نعمان الهيتي، ثقافة الأطفال، مجلة عالم المعرفة، العدد ١٢٣، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس١٩٨٨.

٣٠. هدي الناشف، استراتيجيات التعلم في الطفوله المبكرة، دار الفكـــر العربـــي، القاهرة، ١٩٩٨.

٣١. هدى قناوي، الطفل وألعاب الروضة، مكتبة الأنجلـــو المصريـــة- القـــاهرة، ١٩٩٥.

٣٢. هدى محمد قناوي، أدب الأطفال، مركز التنمية البشـــرية والمعلومـــات، ط١، ١٩٩٠.

33. available on lune htlp / www geocities conlathens /acropoils 20-60-honpay 4-htm 10/25/99

34. apoilable on line http/www. Katrssoc. Con /socia htmi 12/99

35. Ovailable on lime http/www.katrassoc con/soocis htmi 12/25/

محتويات الكتاب

هذا الكتاب

يعتبر مسرح الطفل أحد أهم الوسائل التربوية المؤثرة، بحكم أنه يخاطب حواس الطفل المختلفة، إضافة الى كونه أحد أبرز وسائل الإتصال الجماهيرى الفعالة والمؤثرة. إذ يفوق كافة الوسائط التربوية الأخرى بما له من خاصية المباشرة وسهولة مخاطبة الطفل .

ويسهم مسرح الطفل فى نضج شخصية الطفل بما يقدمه من وجهات نظر جديدة سواء فى الأشياء أو الأشخاص أو الوقائع، كما أنه يسهم بشكل واضح فى عرض التجارب الحياتية المختلفة على الأطفال .

ويمثل الكتاب الحالى محاولة علمية جادة تجمع بين الأُطر النظرية والمجالات التطبيقية كمدخل لدراسة وفهم مسرح الطفل كأحد الوسائط الأساسية لتثقيف وتربية الطفل.





الناشر

مؤسسة حورس الدولية ١٤٤ ش طيبة - سبورتنج - الإسكندرية
تلفاكس: ٠٣/٥٩٤٢١٧١ ت: ٠٣/٥٩٣٠٥٩٨
محمول: ٠١٢/٣٢٩٣١٣٨ - ٠١٢/٢٩٨٠٧٦٥

مؤسسة طيبة للنشر ٧ ش علام حسين - ميدان الظاهر - القاهرة
تلفاكس: ٠٢/٦٨٤٦٧٤٦ ت: ٠٢/٧٨٦٧١٩٨
محمول: ٠١٠/١٥٣٥٧٩١ - ٠١٠/٦٤٤٢٦٤٢